



Literatura e cultura no Brasil

identidades e fronteiras

Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani
(orgs.)



IAI
P | K

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz

 **CORTEZ
EDITORA**

As obras aqui analisadas, de historiadores, sociólogos, ficcionistas, artistas e cineastas, repõem sistematicamente a indagação sobre a identidade nacional, em confronto com fronteiras internas e externas à Nação: América, Europa, regiões, etnias, gêneros, entre outras. Muitas delas constituem também o que já se convencionou chamar de obras de fronteira, uma espécie de gênero híbrido, entre literatura e história (caso, por exemplo, dos ensaios sociológicos de um Gilberto Freyre), ou entre documentário e ficção (caso, por exemplo, de alguns filmes do Cinema Novo). Em todas identifica-se uma busca ou uma errância. Em algumas, a pergunta se repõe em aberto e nos remete a múltiplas identidades em permanente construção e reconstrução, seus pontos de encontro e divergência umas com as outras e a um Brasil a repensar e a refazer para além da condição colonial.

Literatura
e cultura no Brasil
identidades e fronteiras



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Literatura e cultura no Brasil : identidades e fronteiras / Ligia Chiappini, Maria Stella Bresciani, (orgs.). – São Paulo : Cortez, 2002.

Vários autores.

Bibliografia

ISBN 85-249-0875-0

1. Cultura – Brasil 2. Literatura brasileira – História e crítica
I. Chiappini, Ligia. II. Bresciani, Maria Stella.

02-3238

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Literatura e cultura : História e crítica 869.909

Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani
(Organizadoras)

Literatura e cultura no Brasil identidades e fronteiras



CORTEZ
EDITORA



I A I
P | K

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz

LITERATURA E CULTURA NO BRASIL: identidades e fronteiras
Ligia Chiappini/Maria Stella Bresciani (Orgs.)

Capa: Estúdio Graal

Revisão: Andrea Schäffer e Cristina Vejmelka

Composição: Anneliese Seibt, Instituto Iberoamericano de Berlim

Editoração eletrônica: Dany Editora Ltda.

Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — FAPESP e Instituto Latinoamericano da Universidade Livre de Berlim

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa das organizadoras e dos editores.

© Iberoamerikanisches Institut-Preussischer Kulturbesitz

Direitos para esta edição

CORTEZ EDITORA

Rua Bartira, 317 — Perdizes

05009-000 — São Paulo - SP

Tel.: (11) 3864-0111 Fax: (11) 3864-4290

E-mail: cortez@cortezeditora.com.br

www.cortezeditora.com.br

Ibero-Amerikanisches Institut

Preußischer Kulturbesitz

Postdamer Str. 37

D-10785 Berlin — Germany

www.iai.spk-berlin.de

Impresso no Brasil — junho de 2002

SUMÁRIO

| | |
|---|---|
| <i>Ligia Chiappini e Maria Stella Bresciani</i> Apresentação | 9 |
|---|---|

I Fronteiras da Brasilidade

| | |
|---|----|
| <i>Edgar Salvadori de Decca</i> Tal Pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional | 15 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Sandra Pesavento</i> Paraísos cruzados: Encantamento e desencantamento do mundo em Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda | 29 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>Maria Stella Bresciani</i> A casa em Gilberto Freyre: síntese do <i>ser</i> brasileiro? | 39 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Eduardo de Assis Duarte</i> Aquarelas do Brasil: margens da identidade nacional a ficção de Jorge Amado | 53 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Elvyra Shirley Ribeiro Pereira</i> História à revelia: <i>Quaresma</i> e as ruínas alegóricas | 63 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Albert von Brunn</i> Maria-Fumaça, o rio e a psique: a fronteira no romance gaúcho contemporâneo | 75 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Helga Dressel</i> Fronteiras múltiplas: a recepção de Vianna Moog e a questão da identidade nacional | 87 |
|--|----|

II Fronteiras Antropófagas

Ulrich Fleischmann e Zinka Ziebell-Wendt

Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora
no Brasil e no Caribe 99

Vera Maria Chalmers

O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira ... 107

Maria Augusta Fonseca

Tradição e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade 125

Luiza Lobo

Sousândrade: Antropofagia *avant la lettre* 137

III Fronteiras oblíquas – Sofias e Marias

Maria Angélica Guimarães Lopes

Duas Sofias 147

Ligia Chiappini

Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais 157

Mônica Raisa Schpun

Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em
Memorial de Maria Moura 177

IV Fronteiras temporais

Claudio Bertolli Filho

O Caipira paulista em tempo de modernização: Valdomiro
Silveira e Monteiro Lobato 189

Roberto Vecchi

Cidades mortas e ruínas vivas na formação da modernidade
literária brasileira 209

Ettore Finazzi-Agrò

Postais do inferno. O mito do passado e as ruínas do
presente em Alberto Rangel 221

| | |
|--|-----|
| <i>Zuzana Burianová</i> <i>Primeiras estórias: de dentro para além do tempo</i> | 229 |
|--|-----|

V Fronteiras da literatura

| | |
|---|-----|
| <i>Ute Hermanns</i> Joaquim Pedro de Andrade e o discurso modernista no cinema brasileiro | 243 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>Gerhild Reisner</i> A obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos no contexto da literatura e cultura popular | 255 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Ivete Lara Camargos Walty</i> Graciliano e Portinari: intelectuais em trânsito | 273 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>Rubens Alves Pereira</i> Sertão – Sevilha: João Cabral e outros auto-retratos | 289 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Janina Klawe</i> Olhares de além-mar: os brasis dos pintores poloneses | 305 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| <i>Maria Antonieta Antonacci</i> No corpo-a-corpo letra, voz, imagem: cultura e memória na literatura de folhetos | 311 |
|---|-----|

| | |
|--------------------------------|-----|
| Apresentação dos autores | 325 |
|--------------------------------|-----|

Ligia Chiappini/Maria Stella Bresciani

Apresentação

Este livro se compõe de textos apresentados no Simpósio sobre Literatura e Cultura Brasileira, por ocasião do 50 ICA (50º Congresso Internacional de Americanistas), realizado em Varsóvia em julho de 2000. Como se sabe, o Congresso dos Americanistas, promovido de três em três anos pela associação do mesmo nome, é um evento de prestígio mundial. Completou 50 anos de realização ininterrupta de reuniões acadêmicas com mais de 4.000 participantes de diversas áreas das Ciências Sociais e Humanas. O próximo Congresso está previsto para 2003 no Chile.

A participação do Brasil, que sempre foi muito pequena, reforçou-se significativamente no ano 2000, principalmente nas áreas de Literatura e História, graças à realização de dois grandes simpósios, promovidos respectivamente por historiadores e por estudiosos da literatura, aproveitando a oportunidade das comemorações dos 500 anos. Um desses simpósios foi o nosso, com 38 participantes do Brasil, da Europa e dos Estados Unidos.

Das contribuições desses, foram escolhidas 24 para compor um livro. O critério de seleção, além da qualidade acadêmica dos textos e de seus autores, foi a coerência com um eixo temático predominante que se foi tornando claro durante as apresentações: a questão da identidade nacional e as fronteiras móveis que cercam a sua discussão na literatura, na historiografia e nas artes. Os autores são basicamente estudiosos de literatura e historiadores,¹ que optaram por abordar o complexo tema, através de manifestações culturais concretas, atentando para sua historicidade e linguagem específicas.

Os conceitos de identidade e de fronteiras, na ordem do dia da discussão contemporânea, aparecem aqui trabalhados a partir de uma perspectiva simultaneamente muito atual e crítica, buscando superar tanto as delimitações fixas quanto a diluição de todos os limites e especifi-

¹ Entre os quais se incluem as organizadoras deste livro, representando essas duas áreas: Ligia Chiappini (Literatura), Maria Stella Bresciani (História).

idades. Do conjunto ressalta a reconsideração das fronteiras e da identidade de um ponto de vista dinâmico que reconhece as diferentes áreas de intersecção, a riqueza dessas áreas e os desafios teórico-analíticos que elas impõem aos estudiosos da cultura, configurando uma espécie de “terceiro pensamento”, para plagiar Guimarães Rosa, necessário quando a análise deseja respeitar a complexidade do objeto.

Hoje em dia já é lugar comum a afirmação de que Identidade, tanto no plano individual quanto no plano coletivo, supõe a diferença, a descoberta do outro. Portanto, quem discute identidade discute fronteiras nesses dois planos. E, como a Identidade, as fronteiras também são ao mesmo tempo simbólicas e reais,² históricas, mutantes e mutáveis.

As obras aqui analisadas, de historiadores, sociólogos, ficcionistas, artistas e cineastas, repõem sistematicamente a indagação sobre a identidade nacional, em confronto com fronteiras internas e externas à Nação: América, Europa, regiões, etnias, gêneros, entre outras. Muitas delas constituem também o que já se convencionou chamar de obras de fronteira,³ uma espécie de gênero híbrido, entre literatura e história (caso, por exemplo, dos ensaios sociológicos de um Gilberto Freyre) ou entre documentário e ficção (caso, por exemplo, de alguns filmes do Cinema Novo). Em todas identifica-se uma busca ou uma errância. Em algumas, a pergunta se repõe em aberto e nos remete a múltiplas identidades em permanente construção e reconstrução, seus pontos de encontro e divergência umas com as outras e a um Brasil a repensar e a refazer para além da condição colonial.

Identidade nacional, regional, étnica, de gênero, identidades múltiplas, fronteiras múltiplas. Fronteiras da Nação, fronteiras da região, fronteiras do poder, fronteiras do conhecimento, fronteiras simbólicas. Dimensões diversas, multifacetadas e complexas a analisar caso a caso, configuradas seja no esforço de historiadores e ficcionistas e artistas para construir um imaginário da identidade brasileira, em propor

² Sobre a realidade que as fronteiras têm no quotidiano das pessoas e sobre as marcas que deixam nelas, veja-se o texto de Maria Bernardete Ramos Flores, “Fronteiras celibatárias: Nação, corpo e etnia”. In: *História: fronteiras*, orgs. Eunice Nodari, Joana Maria Pedro e Zilda M. Gricoli Iokoi. XX Simpósio Nacional da ANPUH, Humanitas, São Paulo, 1999, p. 794.

³ Sobre isso ver, entre outros, o livro: *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*, São Paulo, Xamã, 1997 (org. Flávio Aguiar, Sandra Vasconcelos e José Carlos Sebe Bom Meihy).

soluções para a chamada “integração nacional”, mas também, volta e meia, mesmo entre os mais nacionalistas e regionalistas, em apontar fraturas e conflitos, desmentindo a identidade e a integração harmônicas que disfarçam a exclusão e a segregação dos mais fracos e dos mais pobres, dos diferentes do padrão definidor da identidade defendida. Tudo isso é discutido, sem esquecer, naturalmente, o momento em que vivemos: transnacionalizante e neoliberal, para o bem e para o mal dos ainda e sempre excluídos e marginalizados na era global.

O livro se organiza em cinco partes: A primeira, “Fronteiras da Brasilidade”, reúne os textos que tratam mais diretamente da questão da identidade nacional, incluindo a questão fronteiriça por excelência: no Cone Sul. A segunda, “Fronteiras Antropófagas” retoma a questão da identidade nacional e de sua definição a partir, ao mesmo tempo, de uma redescoberta dos diferentes Brasis, feita pelos modernistas (Sobretudo por Oswald e Mario de Andrade), rediscutindo o conceito de antropofagia à luz da tendência contemporânea de confundi-lo com o canibalismo. Embora muito anterior ao Modernismo e à formulação das teses antropofágicas de Oswald, a obra de Sousândrade também cabe nessa parte, como uma espécie de precursora e precoce abridora de novos caminhos, no entendimento das relações entre o Brasil, a América do Sul e outros mundos virtuais e reais.

Na terceira parte, “Fronteiras oblíquas – Sofias e Marias”, muitos aspectos da identidade, seus limites e sua dinâmica, examinados nas duas partes anteriores, voltam a se colocar, agora do ponto de vista das mulheres, sejam elas protagonistas ou autoras dos livros analisados. Aspectos do regionalismo de 30, aspectos do centralismo imperial às vésperas da República, em Machado e em Machado parodiado; aspectos da concepção patriarcal do Nordeste e do Brasil, agora revistos pela mulher que sai da Casa Grande e consegue enxergar as exclusões de gênero e de classe, tanto no sertão quanto na cidade, tanto no Ceará quanto no Rio de Janeiro. Aspectos da volubilidade das classes dominantes brasileiras e do papel das mulheres seja para apoiá-las seja para direta ou indiretamente criticá-las. Aspectos, enfim, de alguns Brasis e alguns brasileiros e brasileiras vistos, pensados e sentidos pelo olhar oblíquo de Marias e Sofias.

O tempo é dimensão essencial da identidade, por isso a quarta parte, “Fronteiras Temporais” agrupa aqueles textos que se ocupam de obras que tentam juntar os vestígios da passagem sucessiva dos ventos da modernização em diferentes latitudes do Brasil: a Amazônia de

Rangel e de Euclides da Cunha, a São Paulo de Lobato e Valdomiro Silveira, o sertão de Guimarães Rosa.

Finalmente, na quinta parte, “Fronteiras da Literatura”, no diálogo da literatura com o cinema, a pintura e o cordel (letra, imagem e voz) voltam a colocar-se as questões analisadas anteriormente e revisitadas muitas vezes à luz da retomada direta de textos-chaves e canônicos, como é o caso dos romances de Jorge Amado, de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, de *Macunaíma* de Mário de Andrade ou do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade.

Seres de fronteira, porque seres temporais, localizados cada vez mais provisoriamente no espaço, homens e mulheres têm uma fascinação especial por ela, vivendo a tensão entre respeitá-la e transgredi-la. E a ela confrontados, acabam por revisar o seu lugar de origem, redescobrimo-o e redescobrimo-se ao divisar o outro lado. As análises deste livro também se nutrem dessa tensão. Elas nos falam de uma longa busca e nos propiciam uma reflexão sobre a experiência dos limites, entre outros, os limites da brasilidade e da humanidade.

I

Fronteiras da brasilidade

Edgar Salvadori de Decca

Tal Pai, qual filho?

Narrativas da identidade nacional

Não é fácil encontrar um modo apropriado de definir o que é identidade, principalmente quando se pensa num conceito à luz da psicanálise. Primeiramente, devo adiantar que as ciências humanas têm uma maneira distinta de definir a identidade. Para elas a identidade é uma dimensão da consciência e diz respeito ao sistema de valores que compõem a personalidade individual ou coletiva. Isto é bem diferente da definição psicanalítica que coloca a identidade na esfera do inconsciente (isto é, os processos de identificação, que são ações subjetivas e não, digamos, atribuições postas ao sujeito externamente). Nesta palestra meu objetivo será o de esclarecer as relações entre a história nacional e o sentimento de identidade coletiva, assim considerado pelo ângulo das ciências humanas.

Este debate é muito atual, porque hoje, mais do que nunca, ouvimos falar da necessidade de cada grupo encontrar sua própria identidade e marcar as diferenças com relação a outros. A obsessão atual é tão grande, que se torna quase impossível encontrar um denominador comum para os mais diversos grupos humanos. Neste sentido, basta, hoje em dia, a afirmação de um estilo de vida adotado por um grupo de pessoas para que se procure reforçar o princípio da diferença. Evidentemente, a afirmação dessas diferenças não tem nada que indique um valor essencial que distingue um grupo de outro. Em outras palavras, que se não me engano, li em um texto do antropólogo Otávio Velho, todas essas tentativas de diferenciação apontam “para a idéia de uma escassez de valores, convicções e compromissos”.

Seria importante para uma discussão sobre a identidade nacional avaliarmos como se produziu o discurso fundador dessa mesma identidade. Tomaremos como referência uma citação absolutamente pertinente do escritor mexicano Octávio Paz, a propósito da questão da identidade nacional e do seu discurso fundador. Segundo esse escritor,

Na Europa a realidade precedeu o nome. A América, pelo contrário, começou por ser uma idéia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade. [...] O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser. Mal se transplantou para nossas terras o emigrante europeu já perdia sua realidade histórica: deixava de ter passado e convertia-se num projétil do futuro. [...] Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro, é um ser de pouca realidade. Americanos: homens de pouca realidade, homens de pouco peso. Nosso nome nos condenava a ser o projeto histórico de uma consciência alheia: a européia.¹

Tendo como inspiração o escritor mexicano Octávio Paz, vamos analisar do ponto de vista histórico a questão da identidade nacional. Sem dúvida alguma, é procedente o argumento de que somos uma projeção de uma utopia européia. Desde o princípio, o europeu acreditou ter descoberto nas terras americanas o paraíso terreal onde seria possível construir um mundo distinto daquele vivido por eles. Esta fantasia européia, tão bem estudada por Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*,² seria, portanto, o mandato utópico, pelo qual passou a tomar forma a colonização americana. Isto mesmo, um mandato utópico, que o europeu imputou a todos aqueles que pretenderam viver em terras colonizadas americanas. Neste sentido, nada mais pertinente do que o comentário de Paz, uma vez que a realidade americana se constrói como contraponto a uma fantasia européia. Ao observarmos a construção da história brasileira veremos que ora a identidade nacional passa pela busca desta utopia projetada pelos europeus, ora por uma negação.

Abrindo um pequeno parêntesis, gostaria de mencionar alguns comentários de historiadores portugueses a propósito das comemorações dos 500 anos, que vêm a calhar no contexto de nossa discussão sobre a identidade nacional e as reações de pai e filho. Destacamos alguns comentários muito irônicos, como, por exemplo, o de Romero Magalhães sobre os protestos contra as comemorações dos 500 anos que estavam ocorrendo:

Não há o que desculpar. Todas as colonizações são más, mas daquela resultou algo extraordinário que se chama Brasil. E os protestos dizem respeito ao Brasil atual, não à colonização portuguesa. O que nós, portugueses, temos com os sem-terra? Que a estrutura fundiária decorre da

¹ Paz, Octávio. *Signos em Rotação*, Perspectiva, São Paulo, 1990, p. 127.

² Ed. Nacional, São Paulo, 1969.

colonização, tudo bem. Mas em 180 anos de independência já se poderia ter resolvido isso.

Ainda mais crítico, parece-me ser o diretor do Museu Nacional de Etnologia de Portugal, ao afirmar que o brasileiro tem um “complexo de ex-colonizado”. Demonstrando, afinal, que ainda permanece um pai bravo, conclui o historiador português,

O que temos procurado é sair da retórica, da conversa fiada, para fazer coisas concretas. O Brasil é prioridade da política externa portuguesa. Ou não nos empenharíamos numa comemoração que, afinal, é dispendiosa.³

Assim, para os construtores do ideal nacional brasileiro, sempre esteve em conflito uma busca de identificação com a utopia pretendida pelo europeu e a construção de uma realidade que viesse a contrariar e se diferenciar desta utopia. Psicanaliticamente falando, estaríamos diante do impasse de um filho que pode cumprir o mandato utópico do pai trocando o sobrenome de Europa para Brasil, ou, por outro lado, negar o nome do pai e diferenciar-se pela construção de uma realidade negadora deste mesmo mandato. O momento originário deste quadro freudiano remonta ao início do século 19, quando um pai entrega para o filho a incumbência de construção de uma utopia nacional que ele próprio pretendeu realizar. Estamos falando evidentemente, do momento da vinda da família real portuguesa para a sua colônia em 1808. Tal mandato utópico expresso em uma cena familiar constitui-se, até hoje, a representação histórica oficial da origem do Brasil, enquanto nação independente. Uma família européia cujo pai sonha com um país novo, diferente daquele que eles abandonaram, espera também de seu filho a realização plena de seus ideais. Nesta lenda existem inúmeros ingredientes do quadro psicanalítico clássico. Uma mãe insatisfeita e que tem verdadeira rejeição à terra onde a utopia deveria ser construída, um pai bonachão que julga ter encontrado o lugar ideal para a realização de suas fantasias e um filho, um tanto deslocado de todo este cenário. Evidentemente, este filho receberia um mandato do pai, um encargo, um fardo absolutamente monumental. De acordo com a lenda oficial, tampouco existia uma grande vontade deste filho assumir tamanha responsabilidade. Não existe no filho a expressão categórica de um desejo de ficar numa nova terra e construir um sonho que era antes

³ *Folha de São Paulo*, 14/04/2000.

de tudo o de seu pai. Para o filho, mais fácil seria retornar para a Europa e permanecer europeu, sem ter que assumir tão enorme incumbência.

No entanto, sabemos por esta lenda, tão apropriada aos ideais românticos do século passado, que o rei delega o mandato utópico ao filho e vai embora para a Europa, saudoso e triste, mas esperançoso de que o filho realizaria a sua obra incompleta. Por mais que o filho se empenhe em cumprir o mandato paterno, ainda assim as coisas parecem muito difíceis. No entanto, a realização do sonho parece se concretizar na data-símbolo de 7 de setembro de 1822, quando o Brasil se emancipa de Portugal. Isto é, a partir do próprio mandato paterno, o filho se emancipa e troca de nome. Tudo deveria correr de acordo com o mandato, inclusive a expectativa de que a Europa pudesse nos medir com as medidas que ela própria se julga e se avalia. Contudo, não é isto que ocorre. Nem do ponto de vista da Europa e tampouco, sob a perspectiva do novo filho recém-emancipado das Américas. Por uma razão bastante óbvia a Europa se recusa a medir o Brasil a partir de seus próprios parâmetros e valores, marcando com isto a diferença. Ao mesmo tempo, a nova nação filha da Europa, por não se ver medida por ela, procura se diferenciar de duas maneiras. De um lado, falando exaustivamente de si, principalmente, de sua natureza, ressaltando neste movimento tudo que é exótico. Por outro, distinguindo-se de sua referência paterna tradicional, isto é, de Portugal, indo buscar as suas novas referências numa Europa marcada pelos signos da modernidade, isto é, Paris.

O movimento de identificação nacional, portanto, ao mesmo tempo em que realça o exótico da *terra brasiliis* o faz através de um código marcado pela modernidade parisiense. Entretanto, todo este esforço de construir a identidade nacional seja através da história, seja por intermédio da literatura, não encontraria no primeiro Pedro o seu idealizador. Num certo sentido, aquele Pedro, apesar de ter sido o responsável pelo proverbial grito de independência, acabou ficando no meio do caminho. Sua independência não durou muito e muito sem jeito, deixa tudo de lado e tomado pela saudade da casa paterna retorna a Portugal. Esta lenda familiar de cunho profundamente romântico foi tecida pelos próprios atores e pela historiografia e literatura da época. Não devemos perder de vista que, mesmo com as recentes renovações do campo historiográfico, esta lenda familiar permanece inalterada, como se fosse impossível aos historiadores desmontar o mito român-

tico que ainda comanda a história do Brasil. Veja-se por exemplo, numa obra muito reconhecida nos anos trinta do século XX, a *História da Civilização Brasileira*, de Pedro Calmon, os comentários históricos da fundação da nacionalidade sob uma ótica familiar e a descrição da figura de D. Pedro I:

Não se parecia com o pai em nenhuma das suas qualidades. D. Pedro saíra a mãe, nas paixões, na ambição e na intemperança. [...] A D. Pedro a coroa do Brasil afigurava-se a suprema aventura, digna de seu espírito cavalheiresco [...].⁴

Esta obra, sem dúvida, é uma ressonância de obras anteriores que já haviam construído a narrativa da história nacional sob o manto da responsabilidade familiar. Uma das narrativas mais originais é sem dúvida a de Gonçalves de Magalhães, datada de 1836. Assim, o autor narra os acontecimentos da independência do Brasil:

O gigante da nossa idade mandou o justo com as suas baionetas até à extremidade da Península ibérica e o neto dos Afonsos, aterrorizado como um menino, temeu que o braço vitorioso do árbitro dos reis cair [sic] fizesse sobre sua cabeça o palácio dos seus avós. Ele foge e com ele toda a sua corte; deixam o natal país [sic], atravessam o Oceano e trazem ao solo brasileiro o aspecto novo de um rei, e os restos de uma grandeza sem brilho. Eis aqui como o Brasil deixou de ser colônia e foi depois elevado à categoria de Reino Unido. Sem a revolução francesa, que tanto esclareceu os povos, esse passo tão cedo se não daria. Com esse fato abriu-se para o Brasil uma nova série de coisas favoráveis ao seu rápido desenvolvimento, tornando-se o Rio de Janeiro a sede da Monarquia. Aqui pára a primeira época da sua história. Começa a segunda, em que, colocado o Brasil em mais larga estrada, se apresta para conquistar a liberdade e a independência, conseqüências necessárias da civilização. [...]

O Brasil já não podia então viver debaixo da tutela de uma metrópole, que de suas riquezas se nutrira, e pretendia reduzi-lo ao antigo estado colonial. A independência política tornou-se necessária; todos a desejavam, e impossível fora sufocar o grito unânime dos corações brasileiros ávidos de liberdade e de progresso. [...] A independência foi proclamada em 1822 e reconhecida três anos depois. [...] Em 1830 caiu do trono da França o rei que o ocupava, e no ano seguinte deu-se inesperadamente no Brasil análogo acontecimento! A coroa do Ipiranga que cingia a fronte do Príncipe português, reservado pela Providência para ir assinalar-se na terra pátria, passou à fronte de seu filho, o jovem Im-

⁴ Calmon, Pedro. *História da Civilização Brasileira*, Editora Nacional, São Paulo, 1935, p. 190.

perador, que fora ao nascer bafejado pelas auras americanas e pelo sol dos trópicos aquecido.⁵

Há alguns novos historiadores, entretanto, que procuraram desconstruir o mito de imperador, procurando analisar o modo mesmo como ele foi construído, a partir das representações e práticas políticas e culturais dos agentes da época. O livro mais importante e inovador sobre este tema é o de Iara Liz S. Souza, *Pátria Coroada*,⁶ onde a autora afirma que o livro

distancia-se da significação ideal e idealizada, da identidade primeira que coincidiria com um estado de perfeição perdido ou esquecido em sua forma imutável no fundo dos tempos, escamoteado pelo posterior. Não se pretende a veneração e o silêncio diante dos monumentos [...] Apon-to para uma outra ordem do tempo, diferente daquele entronizado quase invariavelmente. Um tempo que permite interrogar o estabelecimento da identidade do Brasil num jogo de diferenças e na invenção de uma memória social.⁷

A busca da identidade nacional é um produto do século 19 e está marcada por este profundo romantismo que acabou por transformar a história brasileira numa lenda de cunho familiar, onde um mandato utópico é transmitido de pai para filho alcançando finalmente o neto. Com este filho, finalmente, construir-se-á uma identidade nacional pautada por aquelas duas características já apontadas anteriormente, isto é, a necessidade obsessiva de falar de si mesmo, realçando a diferença pelo exótico e a representação do nacional pelos parâmetros da modernidade europeia parisiense e não paterna e portuguesa. O filho desta vez, não apenas muda o nome atribuído pelo pai, como também procura construir uma nova realidade que represente uma coisa diferente daquela originalmente projetada pela figura paterna. Neste sentido, frente à visão paradisíaca projetada pelo pai, procura-se construir uma outra realidade, não menos fantasiosa, ressaltando os aspectos exóticos da natureza brasileira.

Quanto mais repetimos esta lenda, mais nos surpreendemos com ela, posto que ela é no seu conjunto uma querela de brancos e europeus, que deixaram para trás o passado da Europa, no momento mesmo que chegaram em terras americanas. Isto quer dizer em outras

⁵ Magalhães, José Gonçalves. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*, Revista Nictheroy, 1836.

⁶ Souza, Iara Liz S. *Pátria Coroada*, Editora da Unesp, São Paulo, 1998.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 16.

palavras que o problema da identidade nacional nunca pôde ser posto por aqueles que, ou aqui já estavam ou que foram para cá trazidos, mediante uma atitude de força e violência. Tanto os habitantes naturais das Américas, os ameríndios, como a população negra, transplantada da África e escravizada, não poderiam ser portadores da idéia de identidade nacional, porque não foram considerados aptos para se emancipar. Com certeza, a representação romântica da identidade nacional partiu diretamente do índio para a construção da lenda fundadora do Brasil. Neste sentido, tanto o discurso histórico como a narrativa literária atuaram no sentido de reforçar a idéia de uma origem da nação através de um contato fundador entre o elemento branco e o aborígene americano. A identidade nacional, no seu nascedouro, foi, portanto, um assunto de brancos europeus dispostos a abandonar o seu passado em busca de uma terra utópica. Este encontro está muito bem resumido no romance responsável pela afirmação desta lenda, *O Guarani* de José de Alencar, onde o amor de um ameríndio por uma branca européia sela o encontro de duas raças para a constituição da nacionalidade. Sabemos o quanto somos obcecados pelo problema das origens.

Um outro exemplo marcante na historiografia é a data comemorativa do descobrimento do Brasil, que já há algum tempo vem ocupando o espaço da mídia e que tem a sua fundação lendária num momento contemporâneo ao romance de José de Alencar. Primeiramente, seria conveniente perguntar quando é que foi criado e instituído este marco simbólico das origens nacionais e da identidade coletiva. Levando-se em consideração os elementos simbólicos produzidos pelo discurso historiográfico, já vimos como a emancipação do Brasil de Portugal, foi profundamente marcada pela questão da definição da identidade. Foi a partir deste momento que a identidade brasileira tornou-se um problema, ao qual se deveria, portanto, ter uma resposta externa e interna, marcando a diferença existente entre o Brasil e os outros países e culturas.

Desta forma devemos desconstruir a lenda do descobrimento do Brasil, não a descaracterizando, mas mostrando como ela faz parte de uma dimensão romanesca da história brasileira, tecida no momento em que uma elite européia transplantada aos trópicos, procurou diferenciar-se dos seus elementos paternos, sem contudo, negá-los, no sentido imperativo de um mandato utópico. O romance de Alencar carrega

inúmeros elementos fundadores desta identidade nacional em contraposição com a européia, ainda que procure as medidas européias para a constituição desta mesma identidade. Impressionante o modo como o autor nos conduz através de cenários que à primeira vista confundimos com a Europa medieval, para em seguida desmanchar-se completamente. Alfredo Bosi, crítico literário, muito apropriadamente observou o modo como José de Alencar delineia paisagens européias para, em seguida, destruí-las. Tomemos do crítico duas observações muito pertinentes:

O quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança de uma comunidade feudal aparece quase em estado puro n' *O Guarani* de Alencar. Mas a intuição do romancista foi além dos preconceitos do intérprete da nossa história; e o "quase" fez brechas tão largas no corpo do romance que o castelo de Dom Antonio de Mariz acabou em ruínas antes que a narração chegasse a seu termo.⁸

Ou então,

O pacto com mercenários faz entrar uma realidade nova: o ganho, o dinheiro, instituto alheio à rede feudal de valores. A brecha, se bem pensada, teria ensinado Alencar que a colônia não repetia a Idade Média, mas abraçava uma sociedade já aberta, em interação freqüente com o mundo.⁹

Esta lenda fundadora carrega portanto aquelas duas tendências já apontadas, a saber, o gosto pelo exótico e a criação da realidade por meio de padrões estéticos europeus. Mas este romantismo exacerbado aponta ao mesmo tempo um *mea culpa* da cultura branca européia para com os ameríndios, do mesmo modo como este elemento é glorificado, tanto em nossa literatura romântica, como também pela historiografia oitocentista. Mais intrigante ainda é o contraste das ruínas, implícitas no livro de Alencar, que constrói a lenda fundadora da nacionalidade. Ao lado de um cenário de contornos europeus que antes do final da narração já está em ruínas, levanta-se a imagem majestosa do ameríndio Peri, glorificado nesta lenda. Entretanto, este índio, apesar de ser o portador da seiva original da nacionalidade, tem também a sua cultura em estado de ruína, desde aqueles tempos vividos por José de Alencar. Assinalaríamos, neste ponto, o modo como vai se

⁸ Bosi, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: *O Romantismo*, Perspectiva, São Paulo, 1978, p. 239.

⁹ Idem, ibidem, pp. 241-242.

construindo uma tradição nacional a partir da figura do indígena, absolutamente degradado e destruído cultural e materialmente falando. No entanto, esta majestade é o elemento exótico mais importante de uma literatura que se pretende fundadora da nacionalidade. Nesta representação literária da realidade o índio afigura-se ao mesmo tempo como tradição e como elo majestoso para uma modernidade a se instaurar distanciada da antiga identidade paterna, isto é, de Portugal. Os padrões estéticos parisienses que acabaram moldando as representações literárias e historiográficas brasileiras, funcionam como contrapontos à tradição lusitana. O cenário da cultura colonial portuguesa é absolutamente de ruínas. Se estas ruínas ainda não estão muito expostas em romances como os de José de Alencar, elas não tardariam a aparecer como o cenário de um tempo regressivo da história em obras como *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

A propósito, uma vez que mencionamos Euclides da Cunha. Nunca um ideal político foi tão carregado de conotações de rejeição ao pai do que aquele construído pelos homens e mulheres que lutaram pela implantação da República. Modelado pelo ideal republicano francês, o movimento político no Brasil apresentou como uma de suas mais importantes bandeiras a forte recusa à tradição colonial e portuguesa, construída ao longo de séculos de dominação colonial e monárquica. Construir a realidade, para estes homens que se projetaram no cenário intelectual e político do final do século 19, representava antes de qualquer coisa distanciar-se da utopia paterna criada pelos laços familiares portugueses, exilando, inclusive, o mais alto representante daquele mandato utópico: o imperador Pedro II. Mas mais importante ainda do que este ato revestido também de forte apelo simbólico, foi a representação literária do Brasil, marcada não só pelo apelo ao exotismo, mas também por um forte realismo capaz de denunciar o efeito de séculos de colonização. Neste caso, falamos, é claro de Euclides da Cunha, que talha o homem brasileiro não mais como um índio majestoso, mas como uma sub-raça e um subproduto de uma desastrosa projeção fantasiosa dos pais portugueses.

Não é muito penoso contrastarmos José de Alencar e Euclides da Cunha. Aliás, ambas as representações do elemento fundador da nacionalidade são interessantíssimas, literariamente falando. Começemos por Alencar e vamos acompanhá-lo no aparecimento de Peri, no romance *O Guarani*:

Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.

Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pelo e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque.

O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertara o forçado, endireitou-se de novo, sem deixar a sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita.¹⁰

Se esta imagem magnífica de um índio se insinuando nas matas representa um importante símbolo do exotismo nacional oitocentista, a do sertanejo de Euclides é sem dúvida o seu grande contraste. Se a representação da realidade para J. de Alencar passava por um padrão estético fortemente marcado pelo romantismo, muito em voga em círculos literários europeus e reforçava a dimensão exótica da nacionalidade, em Euclides da Cunha um forte apelo realista produzirá uma representação altamente chocante do homem nacional. Dentro desta perspectiva não é demasiado exagero buscarmos respaldo em Auerbach em sua análise das origens da representação realista da realidade. Diz este autor, a propósito do realismo oitocentista:

Fundamenta-se aqui o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos. A atividade do romancista é comparada com a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa os métodos biológico-experimentais [...] O realismo devia abranger toda a realidade da cultura contemporânea, na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, à medida que se tornavam cada vez mais conscientes de sua função e do seu poder.¹¹

Seguindo esta inspiração européia e, sobretudo, com pinceladas de um cientificismo próprio dos círculos intelectuais parisienses, é que Euclides da Cunha constrói a figura do sertanejo. O sertanejo, com sua face monstruosa e subumana, este Hércules-Quasímodo, que se assemelha ao corcunda de Notre-Dame de Vitor Hugo, despido, evidentemente, dos ideais românticos, mostrará a face chocante da utopia paterna portuguesa, depositada, com todos os seus elementos messiânicos-sebastianistas, por séculos nos sertões da Bahia. Vamos acompanhar o

¹⁰ Alencar, José de. *O Guarani*, Obras Completas, Companhia Aguilar, Rio de Janeiro, 1964, pp. 21-22.

¹¹ Auerbach, Eric. *Mimesis*, Perspectiva, São Paulo, 1990, pp. 446-447.

autor em sua provocativa exposição do elemento fundador de nossa nacionalidade, o sertanejo, e observemos o seu sentimento de repulsa e de admiração pelo exótico:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. [...]

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude. [...]

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. [...]

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. [...] Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.¹²

Observando um e outro texto, não seria completamente despropositado afirmar que *O Guarani* de J. de Alencar, tanto no que se refere à sua trama, como na idealização do índio e de sua conciliação com o português, é um romance histórico de conteúdo mítico que procura redimir todo o passado colonial português e repensar o mandato utópico do pai em bases novas. A palavra mais apropriada para esta situação familiar é a conciliação entre o índio e o português, ou metaforicamente falando, como seria apropriado falar, em se tratando das linhas de tradição da cultura portuguesa, a tão sonhada conciliação entre mouros e cristãos, que se apresentou impossível na batalha de Alcacequebir, levando ao desaparecimento de D. Sebastião. Assim também, realizar-se-ia a conciliação entre pai e filho, na construção de uma nação que não seria resultante do cumprimento do mandato utópico do europeu, mas uma conciliação entre um passado a ser esque-

¹² Cunha, Euclides da. *Os Sertões*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1995, p. 81.

cido e um futuro apaziguador. Muito apropriadamente, uma crítica literária considerou que o romance de José de Alencar,

quer voltar às origens e propor outro caminho. Quer apagar os sinais da luta pela terra, de devastação da natureza, de trilhas de tesouro, de extermínio do nativo, da prática do saque tão selvagem quanto os hábitos antropófagos de algumas tribos indígenas [...] narrando um passado heróico que caminha para o mito, ele quer cicatrizar as fendas abertas pelos conflitos e quer, como a palmeira deslizando, inaugurar o horizonte histórico.¹³

Nada disso poderíamos dizer à respeito do texto de Euclides da Cunha. Ao contrário de Alencar, ele foi um fiel e ferrenho defensor da República desde as primeiras horas. Ele desde o princípio pretendeu negar o pai e seu mandato utópico. N'Os *Sertões*, ele pretendeu mostrar como a realidade brasileira, fendida e dilacerada, era a própria marca do fracasso dos sonhos da colonização e da monarquia portuguesas. De tão assustadora realidade, sequer podemos imaginar como projetar uma utopia. Mas de qualquer modo, mesmo sem utopia, acabamos nos descobrindo ao acordarmos do pesadelo do sonho imperial. Acabamos por descobrir a realidade brasileira, feia, distorcida, disforme, tão bem mimetizada na figura do sertanejo. Infelizmente, matando o pai e sua utopia, que criaram uma realidade nacional assustadora, a nova república cumpriu também um papel abjeto. Isto porque a utopia paterna projetando-se em terras americanas por alguns séculos, acabou por gerar filhos que carregaram consigo suas heranças. Antonio Conselheiro foi um deles e representou, em sua figura mística, todo o Brasil sertanejo. A nova república realizou, assim, o genocídio fundador da nova nacionalidade, ao exilar o pai monarca e massacrar os seus filhos.

A obra de Euclides da Cunha é altamente emblemática deste genocídio em nome da identidade. Foi a utopia do pai, “degenerada” na forma messiânica, pela pregação em busca de um reino milenarista, que os excluídos da história escolheram para construir a sua identidade. Não tendo sido convidados para participar da nova fantasia que as elites políticas e culturais estavam elaborando para demarcar os valores de uma identidade nacional distanciada dos sonhos dos pais colonizadores, os

¹³ Marco, Valéria de. *A Perda das Ilusões: O Romance Histórico de José de Alencar*, Editora da Unicamp, Campinas, 1993, pp. 90-91.

excluídos encenaram um espetáculo, ao mesmo tempo, nostálgico, por trazer as roupagens do passado, com a representação do reino milenar liderado por Antônio Conselheiro, mas também colocando de forma categórica a marca da diferença social e cultural no cerne da identidade nacional. *Os Sertões* é talvez a maior obra de nossa literatura por deixar expostas as feridas da diferença e da exclusão social e denunciar os crimes cometidos em nome da identidade nacional. Euclides é o mestre guia destes tempos onde a identidade nacional é tão apregoada pela mídia, enquanto à nossa volta aumentam os espaços de exclusão social e cultural.

Sandra Pesavento

**Paraísos cruzados:
Encantamento e desencantamento do mundo
em Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda**

Os quinhentos anos da terra tem propiciado, *ad nauseam*, comemorações, celebrações, ritos, discussões e enfrentamentos. Para o bem e para o mal, entre a festa e o protesto, resta um espaço para repensar o país e indagar sempre, reatualizando a leitura de velhos textos que “disseram” ou “redescobriram” o Brasil, desvelando a “alma da terra”.

A alma da terra. A expressão nos remete àquele reduto íntimo das sensações e das formas de apreensão e reconhecimento do mundo. Trata-se da identificação de um *ethos* especial, de uma particularíssima forma de ser partilhada por um grupo que constrói uma comunidade imaginária de sentido. Nós, os brasileiros; eles, os outros.

A alma da terra pressupõe raízes, se não reais, pelo menos afetivas e simbólicas. Ela prende os indivíduos a traços, a marcas, a *habitus*, a pontos de ancoragem da memória, de identificação do cotidiano e a valores socializados.

Sabemos bem do que se trata, pois, em certa medida, temos a possibilidade de pensar o Brasil, os Brasís e os brasileiros cotidianamente, através de elementos icônicos e emblemáticos da construção do nacional. Eles são, em certa medida, herdados, enraizados em um certo “modo de ser”, transmitidos didaticamente pelo sistema de ensino, publicizados pela mídia, exibidos por imagens, narrativizados pela prosa literária ou pela poesia, exemplarizados em ritos de natureza diversa.

Mais do que isso, os quinhentos anos do Brasil deram margem a comemorações, celebrações e protestos que, para o bem e para o mal, forcem a uma reflexão sobre a pergunta ancestral: quem somos nós?

Para aqueles que se arvoram a repensar o Brasil – e, de uma certa forma, redescobri-lo – o marco de meio milênio de existência implica uma espécie de releitura das posturas que refletiram a preocupação de surpreender a “alma da terra”.

A estetização dos fatos – ou a colocação em narrativa da realidade – é datada e responde pela temporalidade de sua produção, com o que participam do imaginário construído sobre o Brasil em um momento dado.

As leituras, por seu turno, são também tributárias do seu tempo e se inserem no horizonte de expectativas e nas indagações e projetos de uma época.

Mas idéias não têm raízes e viajam no tempo e no espaço, proporcionando sempre novas apropriações e historicizações.

É por este princípio que se torna instigante a constante releitura daqueles autores que desvelaram/revelaram a alma da terra sob diferentes perspectivas. Eles realizaram, com a sua escritura, não só uma explicação do seu presente, mas uma invenção do passado e uma criação do futuro.

Neste ensaio, pretendemos estabelecer um cruzamento entre a obra de Gilberto Freyre – *Novo mundo nos trópicos* – e a de Sérgio Buarque de Holanda – *Visões do paraíso* –, a propósito das reflexões que encerram.

Tendo como elemento central de análise o confronto e o possível diálogo entre duas visões que constroem e desconstróem o paraíso tropical, o trabalho busca encaminhar a discussão para o processo de encantamento e desencantamento do mundo que preside a construção das duas narrativas.

De Horkheim a Adorno,¹ ou de Habermas a Max Weber, constrói-se um processo de dessacralização do mundo presidido pelo capitalismo. A reprodutividade técnica e a razão científica marcam o fim das visões tradicionais e o desencantamento do modo de apreensão do real. Pode-se dizer que, segundo esta ótica, o sagrado e a crença são substituídos pelo científico e pela busca da verdade. A este processo Walter Benjamin propõe a transcendência sacralizadora, oportunizada pela fetichização da mercadoria, transfigurando o real. Sob tal enfoque, a sociedade capitalista realizaria um trânsito da dessacralização à sacralização da realidade, procedendo-se a um novo encantamento do mundo. Os conceitos benjaminianos do mito e da fantasmagoria são formas acabadas que dão a ver tal processo: apoiados pela própria ciência

¹ Horkheimer, M. & Adorno, T. *Conceito de Iluminismo*, Abril Cultural, São Paulo, 1969 (Col. Os Pensadores).

ou razão, de forma explícita ou não, elas seduzem, captam a atenção e fazem crer.

Ora, a discussão que pretendemos fazer, no diálogo entre as visões de Freyre e de Holanda, é a que se propõe a ver como, através da construção/desconstrução da visão do paraíso, se estabelecem formas de entender padrões de referência identitária para o país em um momento de redefinições do nacional: do final da década de quarenta ao início dos anos sessenta, conjuntura que preside a escrita de ambas as obras.

Partamos de Sérgio Buarque de Holanda, que publicou, em 1959, pela José Olympio, a sua tese universitária, *Visão do paraíso*.² Nesta obra, o autor anuncia que vai tratar da formação dos motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil, contrapondo a visão portuguesa à reatualização que sofria, na época, a idéia do Paraíso Terrestre, por parte de navegadores espanhóis e anglo-saxões.

Com erudição extraordinária e cultura invulgar, Sérgio Buarque vai tecendo um universo mágico que se dá a ver nos relatos de viajantes, nos depoimentos de navegadores, nos traços dos mapas da época, nas histórias mirabolantes de um “ouvir contar”. Neste processo, Sérgio vai tecendo fragmentos de textos e de oralidades, cosendo testemunhos de quem viu com relatos de quem não viu nem ouviu, mas escutou de quem teria visto um dia. Se, nesta senda, no rastro dos relatos de uma terra maravilhosa, ele recua até o fantástico personagem Ouyr Dire, de Rabelais, o primeiro a falar de um certo Pedro Álvares Cabral descobridor, por outro lado, ele, de uma certa forma, nos retrança o próprio caminho de Heródoto, que registrou o visto e o não visto, mas relatado.

Desta justaposição composta de lendas e verdades transfiguradas, os imaginários dos séculos XV, XVI e mesmo XVII expressam a busca de encontrar uma idade de ouro, utopia recessiva que coloca, nas novas terras a ocidente, o paraíso terreal.

Começar de novo, ter a oportunidade de partir de uma tábula rasa é uma das idéias que se estruturam e se confundem com a noção difundida entre os europeus de que teriam chegado a uma terra de bem-

² Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*, 4ª ed., Brasiliense, São Paulo, 1994.

aventurança eterna, que as belas mulheres, o clima ameno e a natureza exuberante pareciam confirmar.

Mas Sérgio Buarque acentua bem a característica do espírito português neste contexto de encantamento: os lusos marcam como que um recuo diante da geografia do fantástico, da cartografia do maravilhoso e das narrativas do exótico, recorrentes entre outros povos. Como assevera o autor, o sentido prático dos portugueses tomara o lugar da imaginação criadora, fazendo com que as visões do paraíso tivessem um espaço restrito na América Portuguesa.

Estariamos diante de um realismo desencantado, baseado no concreto, na experiência e na utilidade, princípios estes que haviam destronado a maravilha e o mistério. Complementa Sérgio Buarque:

Ao lado disso, não é menos certo que todo o mundo lendário nascido nas conquistas castelhanas e que suscita eldorados, amazonas, serras de prata, lagoas mágicas, fontes da juventude tende antes a adelgaçar-se, descolorir-se ou ofuscar-se, desde que se penetra na América lusitana.³

Há como que um senso realístico do possível que se substitui à ambição de perseguir o ideal paradisíaco. Se não o ouro, então o açúcar coloca-se no lugar daquela via para a obtenção da riqueza. Tal o raciocínio prático daquele povo que revelava mais experiência que imaginação, mais apego à linguagem direta do que à metáfora.

Isto se deveria, pergunta-se Sérgio Buarque ao longo de sua obra, ao fato de ser Portugal um povo de escritores e marinheiros? De ser um país de precoce formação política em termos de construção de um Estado nacional? De ser um pequeno país, que só viu no mar os caminhos de sua expansão? De, uma vez lançados ao mar, serem *experts* em navegação? De terem, por tudo isso, feito progressos no sentido de um raciocínio escolástico?

Nesse contexto, ensaiando resgates múltiplos, Sérgio Buarque traça um panorama no qual o português participa de um processo de desencantamento do mundo e que tem início desde a Renascença e a expansão ultramarina.

Por um outro lado, poderíamos dizer que Sérgio Buarque de Holanda faz, em sua obra, uma história sem dúvida “diferente” para o seu tempo. Uma história social, na qual é o cultural a janela de entrada, que tece e retece formas de ser, sensibilidades, visões de mundo,

³ Holanda, op. cit., p. 130.

mentalidades. Talentos, diga-se de passagem, já demonstrados em *Raízes do Brasil*, onde o autor reinterpreta o país, rompendo a história contínua de uma linha de tempo seqüencial e buscando a “alma da terra” nas raízes da lusitanidade.

Passemos a Gilberto Freyre e sua obra *Novo mundo nos trópicos*, publicada em 1971, em português. Esta obra fora publicada, pela primeira vez, em inglês, em 1944, e dela fora uma parte publicada no Brasil em 1947, com o título de *Interpretação do Brasil*.

Desde *Casa grande & senzala*, publicada em 1936, Freyre havia estabelecido uma espécie de marco quanto à interpretação do Brasil, ao positivar a herança mestiça que maculava a identidade nacional. Por outro lado, como se afirma no prefácio de *Interpretação do Brasil*, em 1947, Freyre não só viera a “ampliar a história na sociologia, como também a sensibilizar mais humanamente a sociologia ao contato direto e constante da história”.⁴

Um sociólogo que se faz historiador, um historiador que se faz sociólogo, ambos a discutir a cultura do Brasil. Fronteiras que se franqueiam, a abrirem a possibilidade do diálogo das duas histórias sobre o nacional.

Mas, se Sérgio Buarque parte da visão de um desencantamento do mundo, promovido pelo espírito prático e pouco dado a visualizar o paraíso na *terra brasilis*, Freyre faz o caminho inverso.

O paraíso é aqui, consagra o escritor pernambucano. O Brasil é a mais bem sucedida experiência da colonização portuguesa, ou, melhor ainda, representa o maior legado que Portugal podia dar ao mundo. Não que a nossa terra fosse fácil para viver, apesar da beleza, mas o lusitano a ela se adaptou e construiu, verdadeiramente, um novo mundo – bem sucedido – nos trópicos.

A tropicologia – “ciência” criada para estudar o fenômeno civilizatório da colonização portuguesa – revelava o segredo que tornara possível aquele paraíso tropical, a mestiçagem, fator de vitalidade, beleza e impulso criador. Trata-se de um idealismo utópico, que faz do recessivo o projeto duradouro.

A predisposição para miscigenar-se era algo que já viera como herança da matriz lusitana, e que só se exacerbava com a sensualidade e

⁴ Montenegro, Olívio. Introdução. In: Freyre, Gilberto. *Interpretação do Brasil*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1947, p. 16.

sexualidade dos novos atores “encontrados” no meio tropical: as negras e as índias.

A positividade da experiência, produzindo uma civilização original, em tudo diferente do que até então havia, de uma certa forma encontrava um espaço para a concretização da utopia: o paraíso tinha endereço, e lá, no Brasil, o sonho medieval/renascentista de “começar tudo de novo” não só se realizara, como dera certo. Segundo Freyre, o Brasil era uma espécie de China tropical, onde a combinação do exótico com a sabedoria produzira uma civilização nova.⁵

Tal como Sérgio Buarque, em *Raízes do Brasil*, opusera o tipo espanhol do ladrilhador, com a sua “sobranceria”, ao semeador português, Freyre recorria também a paralelos, para opor os traços hispânicos de tendência ao trágico à calma do lusitano. Em *Novo mundo nos trópicos*, Freyre chegava a dizer que, se o suicídio de Getúlio Vargas tivesse acontecido na América espanhola, uma verdadeira tragédia nacional teria ocorrido, mas, sendo o Brasil de base lusitana, tudo fora metabolizado e tivera outro curso [...].

Em tudo e por tudo, a nova realidade, criada pelos lusos, seduzia e encantava e viera reatualizar mitos já bastante antigos sobre o Brasil, desde Paulmier de Gonneville a Jean de Léry, chegando até Michel de Montaigne, com as suas reflexões sobre o relativismo e a diferença. Em suma, o Brasil era um sucesso, que viera a ser “redescoberto” pelos franceses a partir da década de quarenta,⁶ sobretudo a partir dos escritos dele próprio, Freyre, que revelara ao mundo a existência de uma espécie de Paraíso Terreal.⁷

Ora, os dois textos ensejam a possibilidade de pensar “redescobertas” do Brasil, a reafirmar identidades tendo como centro a idéia do paraíso, perdido ou reencontrado. Mas esta possibilidade de leitura de um texto deve ser feita a partir da época de sua escritura, mesmo que implique uma retomada do passado.

⁵ Freyre, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*, Ed. Nacional/Ed. da USP, São Paulo, 1971, p. 233 et seq.

⁶ Leenhardt, Jacques. “La réception de Gilberto Freyre en France: stratégies disciplinaires et consécution d’une pensée hétérodoxe”. In: *Colloque Centenaire Gilberto Freyre*. Poitiers, 2000.

⁷ Pesavento, Sandra. “De Recife para o mundo: Gilberto Freyre, a França e os franceses”. In: *Colloque Centenaire Gilberto Freyre*, Poitiers, 2000.

Como bem disse Benjamin, “não se trata de apresentar os textos no contexto de sua época, mas sim de mostrar – através da época em que surgiram – a época que os conhece: a nossa”.⁸

Neste sentido, o texto da história, da sociologia e da literatura, ao revelarem o passado, nos dizem sobre o presente da escritura, ou seja, o lugar no tempo de onde se colocam as perguntas, enunciam as questões e onde se situa o horizonte de expectativas da recepção.

Assim sendo, é no período de um país redemocratizado, que conduz um processo de desenvolvimento capitalista auto-sustentado, e onde se insinua a possibilidade de construir uma democracia, que os textos se gestam: o de Freyre, escrito no agonizar do Estado Novo, publicado no imediato pós-45; o de Sérgio Buarque, escrito no final dos anos cinquenta e publicado logo a seguir, no início dos anos sessenta.

Trata-se de autores que já haviam, no imediato pós-30, produzido suas obras mestras: Freyre, em 1933, com *Casa grande & senzala*, e Sérgio Buarque, com *Raízes do Brasil*, em 1936, e o que se colocava em pauta era, no caso, recuar, confirmar ou avançar sobre as análises feitas. A idéia de nação continuava a perseguir o país, ou talvez pudéssemos inverter a afirmação e dizer que o país precisava definir sua “alma”.

Esta referência identitária, no caso, é dada em função do presente, que não apenas reinventa o passado, mas constrói o futuro, inscrevendo-se como mito ou utopia.

No caso de Sérgio Buarque, a dessacralização paradisíaca não se reveste de desesperança total ou negativismo sem saída. A análise do processo de montagem da colonização prende-se a um *savoir-faire*, a uma matriz prática e experiência herdada, a uma espécie de base técnica operacionalizadora e que possibilita a colonização. É ainda este espírito “terra-a-terra” que apegava o “semeador” à propriedade, o que é, por si, não propriamente negativo. Pelo contrário, poder-se-ia dizer que a perda do paraíso e a atitude realista potencializaria as condições de construção do país em todos os níveis. Não se trata de um paraíso herdado e a preservar, mas de uma terra a construir, a tornar habitável, lucrativa.

⁸ Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, CERF, Paris, 1989.

Entretanto, há um mal de origem na trajetória destes homens práticos, dívida esta que remonta à vivência cotidiana daqueles lusitanos que se fizeram brasileiros. O semeador empenhou-se no trato com a terra e com as gentes, mas tendo como resultado as relações patrimoniais, escoradas no favor e que revelam o verdadeiro caráter do “homem cordial”. “Em uma terra onde todos são barões”, diz Sérgio Buarque, “difícil é realizar o consenso”.⁹

Tal *modus vivendi*, enraizado no passado histórico, põe dificuldades à construção da democracia, impasse este que, tragicamente, parecia chegar ao seu clímax nas vésperas de 1937.

Mas não se confirma a tendência de cair em um pessimismo exagerado, que vê tais pecados de origem impregnar toda a moral, a condição psicológica e o modo de ser do português nos trópicos. A proposta de construção do nacional será salva no capítulo final da obra *Raízes do Brasil*, escrita pouco antes do golpe do Estado Novo. Em “Nossa revolução”, título sugestivo desta conclusão da obra, Sérgio Buarque formula uma saída possível e encaminha a esperança de um “despertar” para o país.

Como historiador que se imbuí da tarefa de realizar a leitura do social, Sérgio Buarque recria o passado sob uma ótica que desencanta o mundo, mas o futuro só poderá ser construído pelo rompimento com parte desse passado, que aprisiona a construção democrática da nação. Há necessidade, no caso, de uma ruptura política com tal passado, e o autor propõe, pela visão crítica, a defesa de uma democracia política, apoiada na renovação do social. Traz, pois, o político para o âmbito do social e propõe uma possibilidade de saída, que só poderá se dar pela construção da cidadania, ou de uma socialização dos direitos que são monopolizados por alguns.

Já em Freyre, há uma matriz mágica que emana do ato criador original e que constrói um mundo encantado. O *savoir-faire* do elemento fundante lusitano, amalgamado na terra pela mestiçagem com os índios e, sobretudo, o negro, se apoia na sensibilidade criativa, em uma espécie de *élan* vital e sensual, e não na ciência ou no sentido prático.

Se há conflitos, esclarece Freyre, estes são de natureza étnica, e não racial. Eles se exteriorizam em atritos de costumes e bens culturais produzidos no âmbito do regional, o que sem dúvida suaviza as

⁹ Holanda, op. cit.

arestas. Tais disputas entre regiões não se situam e nem atingem a base do amálgama racial que dá nascimento ao povo brasileiro.¹⁰

O Brasil inova, e daí a sua pujança como nação, no fato de ser uma democracia racial e social. O problema político – e, após 1964, sabe-se que a sua “solução” viria pela mão dos militares – situa-se acima da sociedade. Como fica evidente pela trajetória de Freyre, sua opinião quanto à intervenção militar é *sui-generis* e, no que tange às transformações maiores havidas desde então, estas teriam sido pacíficas [...].

Desde sua obra clássica, *Casa grande & senzala*, até a reedição deste ensaio que interpreta o Brasil, a visão freyriana é otimista e positiva, enquanto que a de Sérgio Buarque coloca um desafio à ultrapassagem.

Mas por que retomar tais autores e, sobretudo, por que fazê-los dialogar a propósito de um processo de encantamento/desencantamento do mundo?

Porque cremos que, neste diálogo ou cruzamento, encontramos duas matrizes para repensar o Brasil que, partindo de posições opostas, acabam caindo no seu contrário.

Com Sérgio Buarque, do desencantamento do mundo atinge-se a falsa cordialidade, que acaba fetichizando o modo de ser nacional: o mito do homem cordial, do brasileiro afável e bonachão, que seduz pelo engodo e enfeitiça. A visão de Sérgio Buarque, contudo, destrói a magia deste processo e revela a construção do mito, que aprisiona a identidade nacional. Do encantamento à dessacralização do estereótipo, o autor revela que a superação só pode advir de um rompimento: aquele da superação da herança do passado, da reconstrução da estrutura social e política para chegar à democracia de fato.

Neste processo, o alvo é o local-regional: para Sérgio Buarque, é preciso romper com a região para chegar à nação. E, neste desiderato último, nosso autor, ao denunciar o mito, inscreve o seu sonho crítico no domínio da utopia. Suas energias utópicas, criativas e libertadoras apontam para uma solução possível, que se encontra ainda inacabada, mas que torna atualizada sua proposta para a leitura dos contemporâneos.

¹⁰ Freyre, op. cit.

Freyre, por seu lado, parte de um encantamento do mundo que se encerra em si mesmo, na prisão tentadora do mito: o paraíso é aqui, somos mágicos e originais, diferentes, sedutores. Sua idéia da acomodação sem conflito ignora os problemas, mas tem o fascínio da positividade, dotada de forte apelo.

A força da sua idéia, que tem seu curso até hoje, reatualizada por versões mediáticas e glamourizadas pela indústria cultural, baseia-se na solução de uma herança antitética, que opõe cultura e natureza. Desde a descoberta, o Brasil e sua gente são colocados do lado da natureza, como dado posto, a ser contemplado, admirado e exaltado, mas se situam, por assim dizer, na contramão da cultura e da civilização.

Com Gilberto Freyre se oferece uma visão triunfante: nela se diz que, no Brasil, a natureza predominou sobre a cultura, mas esta inversão das relações de forças produziu civilização. O Brasil, em síntese, criou uma cultura dominada pela natureza, uma cultura não só pujante, como desejável de ser atingida por muitos olhos estrangeiros.

Sua postura, contudo – vista de fora sem que esteja incluída na visão do autor –, tende a um realismo prático, que desfaz todo o encanto. A visão de Freyre consagra o homem cordial de Sérgio Buarque como o perfil nacional autêntico e, ao fazê-lo, preserva a região – o Nordeste –, fazendo da sua semelhança a imagem da nação. O esforço metonímico oculta o ressentimento de um regional alijado dos centros decisórios do poder de sua época, mas Freyre tem a seu favor a positividade do mito, que exclui a utopia. Afirma o que o Brasil é e será, não aposta num vir-a-ser. Sacraliza a visão, confina o paraíso, não pressupõe a discussão da mudança, porque seu horizonte de futuro aponta para a imobilidade do passado. Freyre coloca, na sua visão de futuro da história nacional, o passado como ponto de chegada idealizado.

Do encantamento do mundo a um desencantamento que enfrentava críticas acadêmicas nos anos sessenta a oitenta, Freyre, mágico fazedor das imagens cristalizadas, tem sido recuperado para que se possa pensar como tal escritura é produzida e chega mesmo a se apresentar conveniente nas condições contemporâneas.

Maria Stella Bresciani

A casa em Gilberto Freyre: síntese do *ser brasileiro*?*

Há nos escritos de Gilberto Freyre o programa claramente definido de contrapor às teses da má formação do Brasil ou da incompleta definição da identidade de sua população a tese de que o país constituiria a mais acabada expressão da vitoriosa possibilidade de se fundar uma civilização nos trópicos. Contrariando número bastante significativo de autores seus contemporâneos, cujos escritos, em particular nas décadas de 1920 à 1940, culpavam os colonizadores portugueses e a mestiçagem da população brasileira pelos resultados pouco elogiáveis e pela situação secundária do país no cenário das nações, Freyre buscou pôr em evidência o avesso dessas interpretações pessimistas e ressentidas da história do Brasil, deslocando o foco de sua análise da política para a sócio-anthropologia. Desse deslizamento do foco resultou uma re-apresentação da sociedade naquilo que o autor considerou seu núcleo fundador, a família patriarcal e os desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais dessa estrutura patriarcal. A re-apresentação assim estruturada implicou no deslocamento do exame da vida pública no período de colonização e da independência sob a monarquia para uma descrição e análise detalhada dos espaços privados, recortados no que, para ele, havia de mais expressivo: as grandes propriedades rurais e a intensa vida desenrolada no interior de seus extensos limites.

Não que tenha sido o único autor, nos anos trinta, a sediar na estrutura fundiária e na produção agrícola para exportação a base quadrisecular da sociedade brasileira; sua façanha talvez tenha residido na avaliação positiva dessa forma de organização societária e na re-apresentação otimista do Brasil, muitas vezes a partir da mesma documentação interpretada de modo oposto por outros estudiosos. A faceta in-

* Este texto é parte do resultado de pesquisa financiada pela bolsa produtividade do CNPq.

trigante dessa re-apresentação positiva constitui seu caráter altamente conservador que chega ao limite na afirmação de que a abolição do trabalho escravo implicara em uma *débâcle* para a sociedade brasileira.

“Desfeito em 88 o patriarcalismo que até então amparou os escravos, alimentou-os com certa largueza, socorreu-os na velhice e na doença, proporcionou-lhes aos filhos oportunidades de acesso social”, diz ele no Prefácio da 1ª edição de *Casa-grande & Senzala*, “o escravo foi substituído pelo pária de usina; a senzala pelo mucambo; o senhor de engenho pelo usineiro ou pelo capitalista ausente”.¹

Assim, se num lance de sensibilidade histórica, Freyre recusa a interpretação anacrônica que atribui à colonização européia a desumana reinvenção da escravidão no mundo moderno com o único objetivo da exploração econômica das terras do Novo Mundo, inserindo-a entre as práticas possíveis no século XVI, acaba contudo se enredando na teia dos argumentos que faz da grande propriedade agrícola o foco irradiador e estruturador do milagre da civilização nos trópicos. Não há movimento em sua leitura da sociedade colonial e monárquica; o elemento fundador – o grande senhor proprietário de terras e de escravos – cristalizado em sua concentração de poderes não se desdobra numa figura moderna; sucumbe incapaz de aceitar as novas regras do jogo econômico e político mundial. Como ele, o seu mundo se degrada sem ser substituído por outro de força e dimensões iguais.

A leitura dos trabalhos de Freyre encaminhou a questão que busco delinear neste trabalho: estaria já definida em seu projeto de revisitar a história do Brasil, nitidamente formulado no *Manifesto Regionalista de 1926*, essa interpretação cujo foco faria dos espaços privados o núcleo privilegiado para se entender a vitoriosa colonização portuguesa nas terras tropicais brasileiras? Um exame dos títulos dos livros, resultantes “do plano estabelecido pelo autor”² acentuou esta indagação. Senão vejamos.

Casa-grande & Senzala (1933), *Sobrados e Mucambos* (1936) são os títulos dos dois primeiros volumes da trilogia escrita por Gilberto Freyre que chega até *Ordem e Progresso* (1957)³ sem completar o pro-

¹ Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Círculo do Livro, s.d., São Paulo, 1933, p. 33.

² Idem. *Ordem e Progresso*, Editora Record, Rio de Janeiro, 4ª edição, 1990, p. XIX.

³ Utilizei nesse estudo as seguintes edições dos livros de Freyre: *Manifesto Regionalista de 1926*, Ministério da Educação e Cultura, s.d.; *Introdução à His-*

jeto inicial dos quatro volumes que terminariam com *Jazigos e Covas Rasas*. Os dois primeiros títulos indicam uma insistência de Gilberto Freyre na forma física, material, e em particular nos espaços privados, como expressão altamente significativa da cultura brasileira. As quatro formas de *habitat* marcariam, segundo ele, a essência da sociedade nos períodos colonial e monárquico, e simbolizariam de maneira evidente em seus programas construtivos, não só modos de vida diversos, mas o momento de formação e apogeu da família brasileira sob o regime patriarcal, seguido de sua decadência e re-apresentação atenuada ou enfraquecida na forma do patriarcado urbano.

O quarto volume planejado voltaria a expressar no título nova polarização “arquitetônica”, na contraposição dos jazigos, com freqüência monumentais das grandes famílias, com as covas rasas dos escravos e dos pobres. A materialidade dos túmulos selaria os destinos opostos das duas parcelas da população em sua última moradia. Senhor e escravo constituem, pois, para Freyre, a única expressão de “*status* de homem ou de família”, sendo, em sua opinião, o aparecimento das classes médias tão recente que considerou correto, ignorar sua presença na história social da família brasileira. Esse enfoque é confirmado em 1949 e 1961 na “Introdução à 2ª e 3ª edições” de *Sobrados e Mucambos*.⁴

Intrigou-me, nessa sequência, a súbita ausência de tipos contrastantes e polarizados de moradias para o título do terceiro livro que percorre o período imediatamente anterior à instauração do regime republicano em 1889 até o final da década de 1920. *Ordem e Progresso* remete para uma questão de outra ordem sugerindo que o lema positivista passara a comandar a vida do país. Ausentes os tipos complementares de moradia de *Casa-Grande & Senzala*, ou a nítida e tensa oposição, de *Sobrados e Mucambos*, o último volume da trilogia

tória da Sociedade Patriarcal no Brasil — 1. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Círculo do Livro, s.d. (com a indicação de ser Edição integral por cortesia da Livraria José Olympio Editora S.A.); *Sobrados e Mucambos. A continuação de Casa-grande & Senzala. Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil* — 2. Editora Record, Rio de Janeiro/São Paulo, 9ª edição, 1996; *Ordem e Progresso*, Editora Record, Rio de Janeiro, 4ª edição, 1990. No decorrer do artigo os livros serão indicados abreviadamente por MR, CG&S, SM, OP, respectivamente, seguido da página citada.

⁴ SM, p. LXVII.

repõe a dualidade em nova chave, na qual há o movimento da transformação da sociedade, amparado e delimitado, entretanto, pelo contrapeso da ordem em seu sentido de permanência e conservação. Em trecho da “Nota Metodológica” de *Ordem e Progresso*, o autor explicita o uso que faz da noção de progresso na forma plural de “progressos”, da mesma maneira que ordem não seria uma só, “mas”, diz ele, “uma variedade de ordens que têm se juntado para formar, às vezes contraditoriamente, o sistema nacional, a um tempo uno e plural, em seu modo de ser ordenação ou sistematização de vida e de cultura”.⁵ É pois na disputa tensa entre ordens diversas – a religiosa, a política, a cultural, a étnica, a econômica, que se forma, para Freyre, “um só sistema, não só de convivência como de ordenação nacional, o patriarcal de família [...] um sistema compreensivo ou mais amplo” que qualquer das ordens enumeradas.⁶

Acompanhando seus argumentos, poder-se-ia pensar que, se o estilo das casas, agora múltiplo e indefinido em suas expressões arquitetônicas, deixava de sintetizar a particular identidade do homem brasileiro, restara a família moldada na sua matriz patriarcal perfazendo seu trajeto de longa duração, ainda que decadente no modo de vida, afrouxados os laços da estrita autoridade paterna.

A questão arquitetônica permanece em seus trabalhos, já que a insistência na cultura material expressa nas moradias, e confirma-se no final da década de 1970 com a coletânea *Oh de Casa*,⁷ na qual foram reunidos vários artigos, todos versando sobre a estreita relação entre *habitat* e homem. Persistência confirmada na introdução a essa coletânea, com a afirmação da importância do tema para seus estudos sobre a cultura brasileira:

O complexo “casa” está à base do supercomplexo biossocial que constitui o ser brasileiro: o Homem nacionalmente, teluricamente expressivamente brasileiro que já tanto se distingue pelos seus modos de falar, de andar, de sorrir, [...] Também pela sua maneira de morar, de residir, de estar ou de não estar em casa.⁸

⁵ OP, p. XXIV.

⁶ OP, p. XXV.

⁷ *Oh de Casa! Em torno da casa brasileira e de sua projeção sobre um tipo nacional de homem*, Arte Nova, Rio de Janeiro, 1979. Será citado com as iniciais OC, seguido da página.

⁸ OC, op. cit., p. 13.

A insistência detalha-se na declarada intenção de capturar o singular homem brasileiro, através do “móvel tipicamente brasileiro”, “da cozinha tipicamente brasileira”, de “um estilo de vida”. A casa situa-se assim no centro de seus argumentos; ela estrutura o espaço imediato ao seu redor, e desdobra-se no “*espaço público*. Solidário. Comunitário. [...] Vizinhança – de casas, lojas, igrejas, clubes, parques, ruas, praças”; espraia-se depois, em “espaço regional, multirregional ou já caracteristicamente nacional”.⁹ Em suma, a casa é para Freyre o centro irradiador da vida coletiva, repositório do “sistema brasileiro de cultura, ou de civilização”.

Nos textos do autor, a casa configura, material e simbolicamente, a base da sociedade; nela ocorre o “conjunto de especialíssimas relações entre a família desde o século XVI patriarcalmente residente, quer em casa-grandes rurais, quer em tipos menores de habitação, rural e urbana, rurbana e suburbana, e o físico, a situação, o material de construção, a estética, a funcionalidade, desses vários tipos de arquitetura de residência”. Na sequência do argumento, ele dirá que o homem, a princípio português, depois brasileiro, mestiço, longe de somente importar valores europeus para um ambiente tropical, lograra estabelecer “relações simbióticas” entre as duas culturas das quais a “síntese, a casa patriarcal de residência”, fora “a principal ocorrência”. Assim, o brasileiro teria se definido historicamente “pela simbiose homem-casa de modo tal que, culturalmente, mais do que

numa música ou do que numa literatura ou do que numa arquitetura monumental de igreja [...] ou de edifício público [...] vem se exprimindo numa arquitetura doméstica coletivamente desenvolvida; quase sem interferência [...] de artistas individuais ou de arquitetos eruditos.¹⁰

Nessa insistência quanto ao caráter peculiar do homem brasileiro há certamente um pressuposto que aproxima Freyre da maioria dos autores seus contemporâneos: o recorte nacional singularizando um “povo” em meio a outros. Escutam-se também os ecos do *Manifesto Regionalista* lido no mês de fevereiro de 1926 em Congresso no Recife, texto programa de sua trajetória de interpretador do Brasil, no qual contrapõe ao “Modernismo do Rio e de São Paulo”, de ares cosmopolitas, para ele, impregnado, portanto, de influências estrangei-

⁹ OC, op. cit., p. 17.

¹⁰ OC, op. cit., pp. 43-44.

ras, um outro modernismo, regionalista, ao mesmo tempo “modernista e tradicionalista”, de recorte nordestino, região que considera repositório fiel às mais autênticas e múltiplas expressões culturais brasileiras.¹¹

Seu programa de análise da sociedade brasileira completa-se com a afirmação da “importância do estudo antropológico de casa para sendo a casa, a brasileira – que se tome consciência de nossa originalidade, ou seja, a nossa identidade” [...] na “reflexão do que nos tornamos e estamos a ser”. Para chegar ao homem brasileiro, considerado na sua “existência concreta”, Freyre lança mão de procedimentos diversos: “ciência, memória, intuição, poesia”. Experiência a ser captada em imagens, formas e, lembra, “não esquecer-se nunca – símbolos”.¹²

Com esse posicionamento, confirma-se sua evidente recusa de fazer das instituições – políticas, administrativas, religiosas – o princípio formador da sociedade e da cultura brasileira. Para ele, teria sido uma façanha ter se dado a colonização do Brasil por um punhado de homens, num processo que denomina de “autocolonização”.¹³

Na casa, em particular, em sua expressão maior, a casa-grande, estaria impressa a peculiar plasticidade do português: adaptabilidade a espaços geográficos e a climas diferentes, maleabilidade permissiva na convivência e no cruzamento com outros povos, outras raças. A casa em “espaço tropical”, *locus* privilegiado da cultura brasileira, afirmaria material e socialmente a façanha única dos portugueses, de terem implantado uma grande civilização em terras situadas nos trópicos. A casa patriarcal completada pela senzala daria forma material a uma síntese favorecida, como diria o autor, pela “dinâmica da miscigenação”, formando uma “metarraça com graus variáveis de pigmentação”. Atribui até à miscigenação o resultado altamente positivo de ser “um corretivo ou atenuante de excessos daquela ‘luta de classes’ centro absoluto do marxismo [...]”.¹⁴

¹¹ MR, op. cit., p. 7. Há sem dúvida aqui sua adesão ao Centro Regionalista do Nordeste, criado em 1924, com o fito de fazer da região o centro da hegemonia cultural do país, perdida a primazia econômica para o centro-sul. Cf. D’Andrea, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta. Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista*, Ed. Unicamp, Campinas, 1992, p. 13.

¹² OC, op. cit., pp. 19-20.

¹³ OC, op. cit., p. 41.

¹⁴ OC, op. cit., pp. 20 e 23.

Plasticidade expressa também na adaptação à ecologia dos trópicos quentes, às variações regionais do homem “pan-brasileiro no seu modo de sentir-se nacional”.

Nesse mergulho nas raízes da cultura do país o autor estabelece íntima correlação entre os métodos da psicanálise e da sociologia. Da psicanálise, o recurso à experiência pessoal: remontar ao passado de um país, o Brasil, a partir do exercício de introspecção e exercício de análise antropológico-sociológica. Lembranças vividas, escutadas e imaginadas, tecidas, entretanto, com o fio explicativo da sociologia; a casa, sua casa, transitando progressivamente da condição singular de útero materno e espaço de limites imprecisos, nebulosos mesmo, para a idealização da vida de seus ancestrais ampliado para o passado de todo um “povo”.¹⁵

Em momento algum, Freyre se esquia do reconhecimento do procedimento de inspiração “proustiana”, recurso literário, provavelmente assumido *a posteriori*, mas de grande impacto emotivo sobre o leitor. O autor, ele mesmo um *voyeur*, faz do leitor seu cúmplice, compartilha com ele as intimidades, freqüentemente excessivas, da vida em uma casa patriarcal rural e na sua expressão urbana, o sobrado. Os excessos sexuais de portugueses, cujo sangue mesclado ao dos sarracenos rivalizaria com o indígena e o africano; excessos de mimos e afagos das mães pretas nos sinhozinhos, excessos de autoridade do *pater familia*, senhor absoluto de toda a população residente em sua propriedade; o excesso de recolhimento das mulheres, invisíveis para as visitas, no regime conventual da casa-grande.

Freyre não se limita, contudo, a essa viagem introspectiva; percorre o país através da leitura dos viajantes; atende também a sugestão de Paulo Prado, e inicia visitas exploratórias pela região adjacente a Parati para conhecer as casas-grandes das fazendas do sudeste.¹⁶ Encontra em todas a mesma estrutura arquitetônica, ampliada ou diminuída em suas dimensões: a varanda circundando pelo menos dois terços da casa, os corredores, a alcova ou camarinha, onde as moças eram postas ao abrigo dos “olhos indiscretos e dos raptos”, a cozinha ampla.¹⁷

¹⁵ Cf. entre outros, seu artigo “A casa brasileira: em síntese, o que é?”. In: OC, op. cit., p. 35 e segs.

¹⁶ OC, op. cit., p. 135.

¹⁷ OC, op. cit., p. 105.

Reconhecido e em parte explicitado o lugar estratégico ocupado pelo *habitat* na interpretação da formação social brasileira por Freyre, vejamos os argumentos usados pelo autor para fazer da família o centro, e não qualquer família, mas a família patriarcal, moldada menos pela “raça” e “religião” do que pelo clima e meio físico novos; os “recursos técnicos dos colonizadores” dobrando-se às imposições mesológicas; os traços físicos dos descendentes dos colonizadores europeus sofrendo o peso do meio ambiente e da alimentação; tornando-se um novo homem.

Esta é a configuração do “sistema patriarcal de colonização” e sua expressão material, a casa-grande de engenho – “exprimindo a imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma imposição de formas européias, já modificadas pela experiência asiática e africana do colonizador ao meio tropical”.¹⁸

Freyre se nega, contudo, a aceitar, como alguns anos depois faria Sérgio Buarque de Holanda, a mera transposição das casas portuguesas para terras do Novo Mundo. “A casa-grande de engenho”, diz ele, “que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil – grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos num máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais”, era uma forma nova inaugurando, completa o autor, “uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português, a atividade agrária e sedentária nos trópicos, o patriarcalismo rural e escravocrata”. Esse “lusó-brasileiro” é quase uma “outra raça”, conclui enfático.¹⁹ No firme propósito de correlacionar *habitat* e homem, Freyre busca apoio em Spengler, para dizer que “o tipo de habitação apresenta valor histórico-social superior ao da raça”. Trata-se de “uma força cósmica misteriosa, que enlaça num mesmo ritmo os que convivem estreitamente unidos”. E completa afirmativo: “Esta força, na formação brasileira, agiu do alto das casas-grandes, que foram centros de coesão patriarcal e religiosa: os pontos de apoio para a organização nacional.”²⁰

¹⁸ CG&S, op. cit., p. 15.

¹⁹ CG&S, op. cit., p. 15.

²⁰ CG&S, op. cit., p. 16.

A casa assume assim em seu argumento sua acepção mais ampla, a da matriz grega *oikós* e sua derivada *oikonomos* ou, na tradução latina, *aeconomicus*:

a casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater famílias, culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos.²¹

A força expressiva da casa-grande é para Freyre superior à da arquitetura erudita religiosa, sem dúvida importante, reconhece em polémica com José Mariano Filho, mas no final dominada, perdendo “o roço jesuítico, a verticalidade espanhola (das catedrais) para achatá-la doce, humilde, subserviente em capela de engenho, dependência da habitação doméstica”.²²

No espaço alargado dessas casas-grandes dava-se o transcurso de quase toda a vida colonial, pouco expressiva nas cidades, subordinadas essas e suas Câmaras formadas por “homens bons”, em sua maioria os próprios senhores de engenho, ou ao menos a eles subordinados. Freyre é enfático em sua afirmação:

A casa-grande venceu no Brasil a Igreja, nos impulsos que esta a princípio manifestou para ser a dona da terra. Vencido o jesuíta, o senhor de engenho ficou dominando a colônia quase sozinho. O verdadeiro dono do Brasil. Mais do que os vice-reis e os bispos.²³

O poder concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal “Feias e fortes”. Paredes grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia.

A insistência na importância desse núcleo formador da sociedade colonial brasileira torna-se mais clara no contraste estabelecido pelo autor entre “o nomadismo aventureiro dos bandeirantes” – mamelucos em sua maioria, mestiços de brancos com índios, e os senhores das ca-

²¹ CG&S, op. cit., p. 17.

²² CG&S, op. cit., p. 19.

²³ CG&S, op. cit., p. 19.

sas-grandes, “mais portugueses, pés-de-boi no sentido da estabilidade patriarcal”. Ela é o centro irradiador que, de norte a sul do país forma a estrutura da sociedade.

Nesse contraste sobressai a importância da casa-grande como núcleo formador: ela civiliza por ser sedentária, ela significa progresso dimensionado pela ordem; ela conclui a somatória da ordenação social. Se aos bandeirantes se devia a expansão e a grandeza do território nacional, seu nomadismo, entretanto, não fixara cultura, teria quase posto a perder, diz ele, a empresa colonizadora, em vista da dimensão do território a civilizar. A “choça” configurava materialmente a contribuição bandeirante à arquitetura brasileira. Abrigo de passagem, condizente com a mobilidade bandeirante. “Suas casas”, diria Freyre, “não passaram de seus corpos e de suas pessoas”; nesse “autocolonizador do Brasil” prevalecera as “presenças viris de homens extraordinariamente rijos como indivíduos biológicos e afirmativos como pessoas pré-brasileiras”.²⁴

Este será o núcleo dos argumentos de Freyre, quando retoma termos do Manifesto Regionalista de 1926, reivindicando para a região nordeste, Pernambuco em particular, o foco difusor da civilização autenticamente brasileira, o berço da política e da cultura nacional. Nesses anos vinte, pontilhados de manifestos, o *Manifesto Regionalista* contrasta com o movimento modernista do sul, em particular o de São Paulo, que considera ser o traço mais marcante da “reeuropeização”, iniciada com a vinda da família real em 1808, e largamente aceita e buscada pela elite atraída pelo modo de vida europeu, visto como símbolo de avanço e civilização. Paradoxalmente, Freyre repõe em outro registro o tom ressentido das avaliações que outros interpretadores do Brasil haviam imputado ao colonizador português e ao clima tropical.

O ressentimento localiza-se em seus escritos na perda da hegemonia de um grupo social geograficamente situado num espaço, que recebe nesses anos vinte a denominação de “nordeste”, fazendo dele o repositório fiel da cultura brasileira. Consegue contudo velar esse ressentimento na maneira como constrói uma versão otimista da identidade brasileira.²⁵ O núcleo fundante da sociedade brasileira formado

²⁴ OC, op. cit., p. 57.

²⁵ D’Ávila, op. cit., pp. 13-14.

pelo português, ser de transição, entre dois continentes, moldado pelos trópicos e moldando por sua vez a casa colonial, o *oikós*, e a família, uma espécie particular de família, a família patriarcal; confirma o universo colonial na proteção, reprodução e produção de bens, na sujeição de homens e mulheres vivendo em regime conventual; sujeição da Igreja e da política, já que à distância da Metrópole soma-se a fraqueza de seus representantes. Autocolonização: a casa-grande fixa o homem no regime agrícola, sedentário, funda civilização; os bandeirantes, nômades, expandem o território, mas não se fixam, não civilizam pela ordem.

Rompido o isolamento, o sobrado urbano unindo negócio e moradia, constitui uma degradação da casa-grande: moças na janela, hotéis, modas – a contaminação européia atenua as características que se perdem, se pulverizam no final do século 19, sob a égide da “ordem e progresso”. A casa não é mais o *oikós*; desfeita a unidade formadora, o isolamento rompido solapa o núcleo complementar da casa-grande e senzala; entre o sobrado e os mocambos não há complementaridade, só oposição e tensão.

Esgarçando-se os vínculos da ordenação patriarcal, a sociedade perdia sua expressão arquitetônica singular; o *habitat* se diversifica seguindo a “moda”; o eixo fundante e expressão maior da sociedade republicana se fixa no movimento e não na permanência. Em *Ordem e Progresso*, Freyre afirmaria que “sob a chamada Primeira República acentuara-se [...] nos brasileiros da classe dominante, a disposição ou o empenho de se parecerem mais com os seus contemporâneos dos países tecnicamente mais adiantados do que com seus pais e avós do tempo do Império”.²⁶ Relegava-se ao baú de antigüidades os “valores e símbolos patriarcais”. Prevalecera a “exaltação do Futuro maior que a exaltação do Passado”. “Mística que não poderia deixar de favorecer a novidade republicana”, ainda que, lembrava, “dentre esses republicanos vários eram Positivistas; e como Positivistas, certos de serem os vivos governados pelos mortos; respeitadores da Tradição; do Passado que se harmonizasse com o Presente e com o Futuro”.²⁷

²⁶ OP, op. cit., p. LX.

²⁷ A faceta positiva do republicanismo positivista aparece no capítulo “A república de 89 e o desafio do trópico à civilização brasileira” (OP, op. cit., pp. 698 e segs.) onde Freyre expõe o que considera um progresso desejável: cuidar da saúde da população através do “nacionalismo sanitário”; práticas médicas e higiênicas indo

Essa dimensão tradicionalista convivia contudo com uma longa lista de modas e vogas detalhadamente descritas páginas a fio no capítulo de “Tentativa de síntese”, onde Freyre narra como “a batalha entre o valor nacional e o estrangeiro foi intensa nos anúncios de jornais da época”. Época de transição e de modernização na qual prevalecia a preocupação com a eficiência e a modernidade de técnicas: de produção industrial e de transporte, de guerra, de marinha, de urbanização, de higiene, anuncia Freyre antes de enumerar as novidades.²⁸

Seguindo o fio narrativo de Freyre, com a desintegração do patriarcado, casas, sobrados e túmulos senhoriais só raramente poderiam ser mantidos por uma sociedade “atomística”. À decadência de famílias segue em paralelo “a ruína das velhas casas-grandes de fazenda ou de engenho, [...] sua transformação em fábricas, asilos, quartéis, refúgios de fantasmas de subúrbio ou de malandros de cais”. Antigos sobrados urbanos e suburbanos transformam-se “em hospitais, cortiços, cabeça de porco, prostíbulos, escolas, museus, conventos, colégios, pensões, hotéis, fábricas, oficinas”, enumera tristemente.

Fecha-se assim todo um ciclo de vida nacional, paradoxalmente mais forte e autêntica enquanto o país permanecera colônia portuguesa. Fechava-se ainda outro ciclo, o de sua visitação proustiana ao passado, passado que oferecia ampliado o “seu” povo. Percurso que, segundo ele, só fora possível pela união da reflexão histórica, sociológica e antropológica, fortemente complementadas, porém, pela experiência psicológica única, singular, do filho da casa-grande revivendo em seus mortos o passado do Brasil. Daí ser para ele, “a casa-grande e senzala, síntese e não apenas antítese. Complementação afetiva e não apenas diversificação economicamente antagônica”; portanto, lugar privilegiado onde o lado aristocrático fincara seu poder amenizado pela faceta democratizante do convívio íntimo, ou ao menos próximo, de todo o universo social. Lugar de conciliação social, este viés tão louvado também na vida política brasileira.

desde conselhos ao cuidado com o sereno da noite, o medo aos pântanos miasmáticos, as fórmulas farmacêuticas substituídas pelos remédios industrializados; medidas de higiene pública, mudança nos trajes demasiadamente europeus; substituição, nas casas burguesas, do fogão fixo de tijolos de lenha, pelos de ferro à carvão. (OP, op. cit., p. CXXXVIII)

²⁸ OP, op. cit., pp. CXXXI e segs.

Perdida sua condição de *oikós*, a casa-grande mantivera-se como afirmação material da cultura brasileira. Em suas palavras:

A casa-grande, desvinculada da senzala, é hoje um símbolo estético-social no qual se afirma a capacidade brasileira de criar uma arquitetura de residência que, tendo correspondido especificamente a um tempo social – o patriarcal brasileiro – transcende a esse tempo através do que é transtemporal na sua ecologia e na sua estética.²⁹

Nesse quadro societário polarizado entre senhores e escravos, a vida política no país estaria definida por duas tendências desiguais. Uma delas, a “nossa tradição revolucionária, liberal, demagógica”, seria “antes aparente e limitada aos focos de fácil profilaxia política”. A tendência predominante ficaria com a “tradição conservadora”, sustentada pelo “sadismo do mando, disfarçado em princípio de Autoridade ou defesa da Ordem”, na qual via contudo “certas vantagens”, já que para ele “o grosso do que se pode chamar de ‘povo brasileiro’ ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático”. Vantagem que se expressaria também na dualidade avaliada como “não de todo prejudicial à nossa cultura em formação” na qual “a espontaneidade, o frescor da imaginação e emoção do grande número” contrabalançaria “o contato com a ciência, com a técnica e com o pensamento adiantado da Europa”, através das elites. Nem o reconhecimento do enorme “vácuo entre os dois extremos” o impediria contudo de ver no “regime brasileiro em vários sentidos sociais um dos mais democráticos, flexíveis e plásticos”.³⁰

²⁹ OC, op. cit., p. 141.

³⁰ CG&S, op. cit., pp. 86-87.

Eduardo de Assis Duarte

**Aquarelas do Brasil:
margens da identidade nacional
a ficção de Jorge Amado**

Chama-se precisamente *O país do carnaval*¹ o texto com que Jorge Amado, adolescente ainda, estréia na literatura brasileira em 1931. O título é sintomático quanto ao projeto que subjaz à primeira publicação de quem, mais tarde, viria a ser um dos maiores *narradores* do Brasil, e aqui tomamos o sentido que esse operador teórico adquiriu no pensamento contemporâneo. Tal projeto é, antes de tudo, um projeto de nação e remonta não apenas ao discurso modernista/modernizador da década precedente. Tanto vincula-se às postulações oriundas do contexto que propicia o fim da República Velha, quanto espraia-se e encontra correspondências com momentos anteriores de aguçamento do debate em torno do caráter nacional.

Talvez fosse mais correto falar de projetos no plural, tantas as interpretações e alternativas propostas, sobretudo nos anos 20 e 30, para o retrato, passado e presente, e para o perfil a ser assumido no futuro pela nação. O “caderno de aprendiz de romancista”, termo com que o escritor qualificou depois o livro, é parte desse momento e se insere, pois, na ampla cadeia discursiva voltada, desde o século XIX, para a formulação de nosso rosto enquanto povo. *O país do carnaval* almeja dar seqüência ao debate e dialoga com as falas – novas e antigas – dessa construção.

Ao tomar como objeto o campo identitário, o texto de estréia sinaliza o percurso e os sentidos percorridos pela ficção amadiana ao longo do século, que passam necessariamente pelo entendimento aguçado da literatura enquanto leitura do país e de suas mazelas. E, não sem atrevimento, o jovem de dezoito anos reivindica um lugar para seus escritos no território discursivo da identidade nacional: “este livro é

¹ Amado, Jorge. *O país do carnaval*, 45ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1986. As citações que se seguem foram retiradas dessa edição.

como o Brasil de hoje”, declara, peremptório e impertinente, na “Explicação” retirada das edições posteriores.² Mais adiante, salpica ao longo do texto inúmeras – e contraditórias – pinceladas ao pretendido retrato, para a certa altura expressar pela voz de seu protagonista: “– Que povo! Fez outro dia uma revolução e meses depois quer combater essa mesma revolução! Que carnaval.”³

Já em seus começos, portanto, a literatura de Jorge Amado revela o pendor para as construções identitárias e toma contato, desde logo, com os percalços e armadilhas nelas implícitos. Por um lado, deseja compor a imagem do país, por outro dá-se conta de sua impossibilidade enquanto formulação harmônica e integrada. E assim, entre idas e vindas dos rebeldes com e sem causa presentes na trama, *O país do carnaval* faz jus ao nome e termina por recusar, talvez por imaturidade, talvez por discernimento, à feitura de uma face e de um caminho únicos para nação.

Todavia, as palavras do personagem, se por um lado expressam as contradições compartilhadas pelo escritor, por outro não deixam de externar certo desapontamento com as oscilações e indefinições daquele instante da vida nacional. Quanto a Amado, bastou a chegada da maioridade para ocorrer sua adesão inconteste ao pensamento de esquerda, que marca seus escritos de *Cacau* a *Os subterrâneos da liberdade*. Já o país também mergulharia no debate e na luta ideológica por todo esse tempo, sem contudo assumir as soluções apontadas pelo que podemos chamar, caracterizando essa fase, de ciclo romanesco da luta de classes.

Com efeito, poucos escritores brasileiros encarnam de forma tão polêmica a relação entre literatura e política. Passando a militante comunista desde 1933, até chegar mais tarde a deputado federal pelo Partido Comunista, o romancista vive durante mais de duas décadas a condição de “intelectual de partido”, tendo publicado não apenas romances em que focaliza a exploração econômica e exalta personagens pertencentes a estratos sociais subalternos, mas também escritos de propaganda partidária, como a biografia do líder Luís Carlos Prestes ou a narrativa de viagens e de proselitismo comunista *O mundo da paz*, de 1951.

² Cf. Tati, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*, Itatiaia, Belo Horizonte, 1961, pp. 34-35.

³ Amado, op. cit., p. 137.

Desde *Cacau*, a escrita amadiana foi-se aproximando cada vez mais do discurso dos *compagnons de route* da revolução soviética, embora estivesse o Brasil bem distante das condições históricas que propiciaram os eventos de 1917. Os romances de Amado testemunham a força com que o pensamento de esquerda atravessou fronteiras, tanto geográficas como sociais, para instalar-se na Europa e nos países periféricos e constituir-se no grande fenômeno cultural do século XX, mais importante, talvez, do que a própria influência exercida pelo comunismo nos campos político e econômico.

Essa força provém da utopia, ou ainda, da “ilusão” revolucionária e igualitarista contida no marxismo-leninismo, para ficarmos com as palavras de Paulo Sérgio Pinheiro.⁴ No Brasil, a partir dos anos 20, militares, sindicalistas e intelectuais tornam-se membros do Partido Comunista e vinculam sua atuação às diretrizes e práticas da Internacional Comunista. Representando-se a si próprios como “vanguarda do proletariado”, buscam integrar o projeto da revolução mundial para fazê-la aportar em terras ao sul do Equador. A crença que ostentam não esconde os traços generosos, mas também messiânicos e fatalistas, presentes no pensamento utópico. Concebiam a História caminhando necessariamente para o Comunismo. Por sobre a noite fascista, nasceria a aurora rósea dos novos tempos. Muitos marxistas reafirmam ainda hoje o sentido “científico” ou a “necessidade histórica” desta atuação.⁵ Entretanto, parece incontestável o quanto existiu de utópico – e não apenas no Brasil – na pregação revolucionária por um mundo sem exploradores e explorados.

Utopia subversiva, pela negação crítica do *status quo*, como atesta Mannheim;⁶ e, ao mesmo tempo, consoladora, como defendem tantos outros, por prometer ao mundo um futuro de plenitude, a concepção de uma sociedade sem classes embalou o desejo e a imaginação literária de inúmeros companheiros de viagem dos tempos modernos. No Brasil, comunismo e modernismo nascem paralelos. Vinculam-se, cada um a seu modo, à modernidade capitalista e urbana que enche as

⁴ Cf. Pinheiro, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

⁵ Cf. a propósito Gorender, Jacob. *Marxismo sem utopia*, Ática, São Paulo, 1999.

⁶ Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie*, F. Cohen, Bonn, 1929.

cidades de máquinas e, ao mesmo tempo, de operários. Instalam-se as fábricas e, com elas, as reivindicações obreiras. O partido é fundado em 1922, mesmo ano em que se realiza a Semana de Arte Moderna. A partir desse momento, discursos panfletários de todos os matizes ampliam seu espaço na literatura brasileira. A consciência da luta de classes, aliada ao sonho moderno de um mundo livre da dominação econômica, embala a escrita muitas vezes apaixonada dos artistas e intelectuais de esquerda.

Passar da teoria à ação – esse é o propósito dos artistas empenhados no projeto comunista. No caso de Amado, a militância política na imprensa, nos *meetings* e, mais tarde, no parlamento (neste caso, dependendo do consentimento do Estado e do aval do aparelho partidário), dar-se-á em paralelo à atuação como escritor. Política e literatura estabelecem um conjunto de interfaces que percorre a experiência vivida e antecipa o brado sartreano de 1948, pelo qual “escrever é engajar-se”.⁷ Deste modo, o intento de pensar a nação passa agora pelas margens do tecido social para tomar as cores rubras do antagonismo sócio-econômico. A representação do Brasil que surge nos romances do engajamento aponta para um território conflagrado e não apenas contraditório. Tal figuração tem como suplemento de sentido o discurso socialista, que insere o país num mundo igualmente conflagrado, sobreposto às fronteiras geográficas e balizado pelo que Carlos Drummond de Andrade batizou como o “tempo de homens partidos”.

O engajamento leva a produção amadiana a formular uma textualidade movida pelas urgências do momento histórico. Já em seu primeiro “romance proletário”, o escritor provoca a crítica ao colocar em epígrafe a afirmação de que teria escrito *Cacau* com um “mínimo de literatura” e um “máximo de honestidade”.⁸ Na verdade, o escritor fazia eco à tendência documental vigente em toda produção artística do período, desafiada a se posicionar abertamente em termos ideológicos. O apego realista aos dramas dos marginalizados não irá impedi-lo, todavia, de apelar sempre à “literatura”, sobretudo nos momentos em que trata de compor seu retrato heróico – seja dos

⁷ Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948.

⁸ Amado, Jorge. *Cacau*, 46ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1986.

pobres, negros ou mulheres – com vistas à construção de uma identidade marcada pela capacidade de luta e de resistência. O romance amadiano trabalha desde o início na articulação das perspectivas de gênero, etnia e classe social. Nas primeiras obras, todavia, o fator econômico revela-se não apenas predominante, mas até mesmo paradigmático, em função do centramento marxista-leninista que orienta a ficcionalização do oprimido.

Em *Jubiabá*, de 1935, a perspectiva de classe obscurece a luta dos negros pela manutenção de sua herança cultural e, conseqüentemente, em favor da construção de uma identidade afro-descendente e alternativa ao pensamento hegemônico em termos raciais, defensor da mestiçagem como forma de branqueamento. Nesse texto, o narrador destaca a greve no aprendizado político do protagonista, em detrimento do culto afro presidido pelo pai-de-santo. Balduino evolui da mera condição de força de trabalho e de sujeito de uma sexualidade próxima do animalesco, para o papel de líder proletário que tem na greve a sua grande lição de vida. E lamenta que o pai-de-santo Jubiabá, “que sabia tudo [...] ainda não lhe ensinara a greve [...]”.⁹ Ao final, o personagem, que iniciara a história nocauteando no boxe um atleta alemão, usa novamente as mãos, mas agora para acenar amigavelmente ao marinheiro Hans [...]

Ele dará adeus como marinheiro. Adeus para todos, que ele fez a greve e aprendeu a amar a todos os mulatos, a todos os negros, todos os brancos, que na terra, no bojo dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias.¹⁰

A citação evidencia a apropriação marxista-leninista do discurso da negritude. Orgulhoso de sua nova conformação identitária, Balduino, personagem de um *bildungsroman* proletário, quer agora “fazer a greve em todos os portos do mundo”, superando o antagonismo racial e ressaltando os brancos que, como ele, lutam contra a miséria. A diferença étnica cede lugar à celebração da união obreira, com base no primado utópico da consciência de classe como aquele “cimento social” que daria uma face nova e única a todos os subjugados, para além das contradições inerentes a gênero e etnia. A derrota da opressão econô-

⁹ Amado, Jorge. *Jubiabá*, 46ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1984, p. 298.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 329.

mica torna-se objetivo prioritário, que relativiza, quando não apaga ou obscurece os demais.¹¹

O mesmo centramento se nota na representação das mulheres do povo. Em *Suor*, de 1934, Amado nos apresenta Linda, moça pobre que reage à humilhação machista tornando-se militante e conclamando lúmpens e operários a assumirem uma postura política frente à situação de miséria em que vivem. Também neste caso, a elevação da mulher dá-se enquanto mediatizada pela adesão ao pensamento político que embasa a narrativa. A personagem, antes trancada em casa na expectativa de ascensão social pela via do casamento, supera a ideologia da passividade e da submissão – que Betty Friedan denominou mais tarde “a mística feminina”¹² – para transformar-se, como Balduino, em agente propagador dos novos tempos. E, apenas nesta condição, merece a solidariedade e o respeito masculinos. O discurso da utopia exhibe, no caso, sua faceta pedagógica, educando os homens para a sensibilidade e levando-os a ver as mulheres como companheiras, não como objetos sexuais.¹³

Os exemplos acima se repetem ao longo da obra em sua fase enrijada. A ação política das classes subalternas e o enfrentamento da exploração econômica figuram como elementos mediadores e, mesmo, condutores da afirmação destes como sujeitos. Em suma, é o posicionamento frente à preeminência do fator econômico que, em última instância, determina a redução ou a elevação da mulher e do negro ao patamar de sujeitos políticos. Se existe implicitamente o reconhecimento da discriminação étnica e de gênero, ambas surgem como derivadas do fator econômico.

Com o fim da era Stalin e após a denúncia dos crimes e do culto à personalidade, feita por Krushev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, Amado vai aos poucos abandonando suas funções junto ao aparelho partidário, resistindo às pressões dos estalinistas e impondo rumos distintos a sua ficção. Em 1956, por exemplo, junta-se a Sartre na condenação da intervenção soviética na Hungria.

¹¹ Para o aprofundamento desta questão, confira nosso estudo sobre *Jubiabá*. In: Duarte, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, 2ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1996.

¹² Cf. Friedan, Betty. *Mística feminina*, Trad. Áurea Weissenberg, Vozes, Petrópolis, 1971.

¹³ Cf. Amado, Jorge. *Suor*, 33ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1980.

Em 1958, *Gabriela, cravo e canela* estabelece um divisor de águas em sua carreira. Fica para trás o maniqueísmo dos anos 30 e 40 e as lentes do escritor deixam de lado os grandes planos da luta de classes e da revolução mundial, para priorizar, em larga medida, as relações interétnicas e a emergência da mulher na sociedade brasileira. Persiste, todavia, o mesmo pendor para a construção de figuras emblemáticas que, inclusive, saltam dos textos para adquirirem uma vida extra-literária e passam a signos do imaginário social. Na história da cozinheira mulata, que figura para muitos como idealização da mulher do povo a partir de uma perspectiva branca e masculina, pululam concessões falocêntricas que equiparam a mulher à comida por ela preparada. Seriam tais concessões responsáveis pelo sucesso de público do romance? Ou tal fato dever-se-ia igualmente ao talento do fabulista, a sua recém-descoberta verve cômica, irônica e paródica?

Discussões à parte, o que se tem agora é um texto voltado para o que Bourdieu caracteriza como “relação agônica”¹⁴ entre homem e mulher e para certa exaltação da capacidade de resistência do segundo sexo. A personagem se rebela contra a “dominação simbólica” que o autor francês detecta nas sociedades patriarcais, responsável pelo auto-aprisionamento feminino e pela reprodução da dominação fálica. Figurando como objeto sexual ante os olhares gulosos dos homens que a rodeiam e, não nos esqueçamos, também do público leitor, sobretudo masculino, a heroína de Amado manipula o chamado sexo forte, recusa o papel de esposa submissa e resguarda-se, ao final, para a possibilidade de amores futuros. Não há dúvida que existe em sua construção dramática algo da sensualidade primitiva da Iracema de José de Alencar, outro ícone identitário da mulher dos trópicos. O próprio Jorge Amado não cansou de declarar seu pertencimento a uma “linhagem alencarina” da literatura brasileira. No entanto, ela não trai seu povo, nem morre para dar vida ao filho mestiço e aculturado.

Em *Gabriela, cravo e canela*, Amado não perde a veia historicista, agora convertida em crônica de costumes, e esboça um painel da condição feminina no Brasil: a romântica Ofenísia, mulher do século XIX presente na lembrança dos personagens, morre por um amor não correspondido; e a adúltera Sinhazinha morre assassinada pelo espo-

¹⁴ Cf. Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*, Trad. Maria Helena Kühner, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1999.

so traído logo no começo do romance. A partir deste ponto, todavia, a condição feminina configurada no texto passa a incorporar os ventos de distensão nas relações de gênero que sopram sobre o século: depois de namorar um homem casado, a solteira Malvina, filha do velho senhor de terras, desafia o pai e todo o patriarcado local ao fugir para longe da vigilância familiar; já Glória, mulher do povo forçada ao concubinato para sobreviver, opta pela realização amorosa em lugar do conforto submisso e se desvencilha intacta do coronel; e Gabriela ignora as regras do casamento burguês, resguarda sua identidade de sujeito desejante e pratica o adultério sem por isto perder a vida como Sinhazinha. O romance se abre aos novos tempos, coloca entre parênteses a moral comunista e estabelece uma homologia com a condição vivida pela mulher nos centros urbanos a partir da segunda metade do século XX.

No entanto, o sentido que predomina para o romance parece ignorar a crônica da ascensão feminina. A imagem que fica, ancorada no suplemento das adaptações para o cinema e sobretudo para a televisão, advém da leitura de perspectiva masculina, que procura obscurecer a referida mobilidade para ressaltar o encapsulamento da mulher, sobretudo aquela oriunda das classes populares, em sua redução a objeto sexual. Nesse sentido, tornou-se antológica a cena da novela televisiva, exportada para dezenas de países, na qual Gabriela surge postada no teto da igreja, em sumaríssimas roupas, a fim de salvar um gato [...]. A passagem – que mostrou ao mundo “a sensualidade da mulher brasileira”, encarnada sob medida no físico moreno de Sônia Braga – inexistia no texto de Amado e tem origem no figurino mediático de exposição comercial do corpo feminino.

Retomando as colocações iniciais e verificando as imagens de mulher que perpassam a obra amadiana, o que se tem é um conjunto de figuras diferenciadas, senão díspares, que formam um corpo multifacetado. Amantes, militantes, prostitutas ou simples batalhadoras, como a Lívia de *Mar morto*, elas se destacam tanto pelo *sex appeal* estereotipado – oriundo, sem dúvida, de um olhar masculino e colonizado inclinado ao exótico – quanto pela têmpera que as fortalece e eleva enquanto sujeitos de uma história em movimento, na qual têm um papel libertador a cumprir. Não há uma figuração única de mulher brasileira em Jorge Amado, assim como não há uma só figuração do Brasil em sua obra.

Por outro lado, o mesmo pluralismo se faz presente quanto às construções identitárias marcadas pelo paradigma da etnicidade. A partir da ruptura amadiana com o estalinismo, tais construções vão perdendo o cunho fortemente ideológico antes apontado, para ganhar foros de maior flexibilidade e tolerância frente às práticas culturais alternativas à hegemonia branca, ocidental e cristã, estabelecida no Brasil desde a colonização. “Meu marxismo não me limita”, afirma o autor, antes, deputado comunista e, mais tarde, Obá do Candomblé de Mãe Menininha do Gantois. Se lembrarmos que é desse deputado o artigo que estabelece, na Constituição democrática de 1946, a liberdade religiosa no Brasil e o fim das perseguições aos cultos afro-brasileiros, o paradoxo talvez não soe tão gritante.

Como vimos, em *Jubiabá*, a priorização da perspectiva de classe leva a uma representação dos remanescentes de escravos pautada sobretudo pelo fator econômico. Ao descrever o Morro do Capa-negro como território da negritude, do Pai de santo Jubiabá, mas sobretudo da exploração econômica, o narrador ressalta a dureza das condições de vida dos moradores, inclusive das crianças:

Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. [...] E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados desses homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro.¹⁵

O texto de *Jubiabá* enfatiza a proximidade da escravidão como fator preponderante para a figuração de uma identidade brasileira afrodescendente. Já a partir dos anos 60, a ênfase desloca-se para a celebração da presença africana na construção de uma cultura brasileira miscigenada e plural. O espaço do negro transforma-se, passa de mero fornecedor de mão de obra braçal a território marcado pela plasticidade oriunda de um complexo sistema de trocas interculturais.

Os romances *Pastores da noite* (1964) e *Tenda dos milagres* (1970) evidenciam essa nova postura. Neles Amado faz profissão de fé da miscigenação e da tolerância étnica e cultural. No primeiro, oferece-nos um padre com tendências mediúnicas, o que propicia o cômico e a ridicularização da discriminação religiosa. No segundo, os alvos são a

¹⁵ Amado, *Jubiabá*, op. cit., p. 39.

ideologia da segregação e as noções eugênicas oriundas do racismo oitocentista. Se Antônio Balduino, de *Jubiabá*, surge como primeiro herói negro de tonalidades épicas do romance brasileiro, Pedro Archanjo, de *Tenda dos milagres*, cumpre, 35 anos depois, o papel de intelectual negro, preocupado não apenas com a aceitação do filho mulato entre os brancos, mas também em deter e refutar cientificamente o repúdio oficial à cultura afro-descendente. Mestre Archanjo não apenas frequenta e estuda os rituais e suas origens. Estuda também a genealogia das elites locais, para nela detectar as uniões interétnicas e a miscigenação recusada pela prática segregacionista.

No contexto pós-colonial que marca a produção teórica dos intelectuais afro-descendentes, a miscigenação é lida por muitos – sobretudo pelos defensores de uma *essência* identitária negra e africana – como instrumento de diluição da negritude ou de formas específicas de resistência cultural. Já a figuração amadiana do segmento afro-descendente encontra-se com as postulações de Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro a propósito do caráter plural de nossa cultura, bem como do papel civilizador exercido por negros e índios no processo de nossa construção enquanto povo e país. Ao defender a miscigenação e a tolerância étnica, Amado propõe uma nova pauta para se pensar o futuro das relações sociais no Brasil e provoca polêmicas semelhantes às do tempo em que pregava o comunismo como solução final.

Assim, a produção romanesca desse *narrador* da nação se, por um lado, acrescenta sentidos recorrentes ao edifício da brasilidade, por outro, aponta fraturas, margens e dissonâncias. A formulação de um significado unívoco para sua obra é um problema de recepção literária e implica riscos próximos aos dos esforços totalizantes empenhados na construção da identidade nacional.

Elvya Shirley Ribeiro Pereira

História à revelia: *Quaresma* e as ruínas alegóricas

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Walter Benjamin, sobre o conceito da história).

1. Prelúdio antropofágico

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance de Lima Barreto (1911),¹ a “preta velha”, tia Maria Rita, guarda em sua memória, como **ruína** histórica, apenas uma canção de *antigamente*, a que fala do bicho “Tutu”:

É vem tutu
Por detrás do murundu
P’ra cumê sinhozinho
C’um bucado de angü.

Como anuncia a canção do “Tutu”, a leitura que faremos nesse momento do romance de Lima Barreto irá privilegiar as suas linhas de descontinuidade: as fraturas históricas, os fragmentos de mundo na representação do negro. Neste sentido, propomos uma outra via de leitura que se venha somar ao modelo que incide sobre o ufanismo, criticamente revisto pelo romance. Para subsidiar esta leitura, acompanhemos algumas ações e reflexões dos modelos de intelectuais traçados por Lima Barreto no romance, pois tais modelos, acreditamos, problematizam os referenciais epistemológicos das visões históricas articuladas pela narrativa.

¹ Barreto, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, 7a ed., Brasiliense, São Paulo, 1969. *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi publicado, inicialmente, em folhetins do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, entre 11 de agosto e 19 de outubro de 1911. Só cinco anos depois saiu em volume.

2. A história catalogada

Ao tratar das “Reformas radicais”,² o narrador faz um recuo temporal em que pretende apresentar as razões que levaram o Major Quaresma a propor um *sistema de cerimônias e festas que se baseassem nos costumes dos nossos silvícolas e abrangesse todas as relações sociais*.³ Vemos, então, que motivado pelo desejo saudosista do general Albernaz de *sentir, de sonhar, de poetar à maneira popular dos velhos tempos* (para o que propôs organizar em sua casa *uma chegada, à moda do norte*), Major Quaresma desperta para as *festanças, cantigas e hábitos genuinamente nacionais*. Como diz o narrador, Quaresma *pensara até ali pouco nessas coisas de festas e danças tradicionais, entretanto viu logo a significação altamente patriótica do intento*,⁴ e partiu para organizar a *chegada*, juntamente com seu vizinho, Albernaz.

Um obstáculo, porém, deve ser superado para o sucesso do empreendimento, lúdico e familiar para um, patriótico e sócio-cultural para outro: *Mas quem havia de ensaiar, de dar os versos e a música?* Ao questionamento de Quaresma, logo alguém lembra o nome de *tia Maria Rita, uma preta velha, que morava em Benfica, antiga lavadeira da família Albernaz*.⁵ À custa de muita insistência, Quaresma e Albernaz só conseguiram da *preta velha* a lembrança do bicho “Tutu”, cantada por ela:

É vem tutu
Por detrás do murundu
P’ra cumê sinhozinho
C’um bucado de angü.⁶

Os dois amigos saíram tristes diante da constatação de que a tia Maria Rita só sabia aquela *coisa antiga de embalar criança*, como disse Albernaz. Diante dessa *fraqueza* de espírito, dessa comprometedora falta de memória, Quaresma compreendeu que *tornara-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições*. Dá-se, então, nova busca dessas tradições, agora tendo como fonte não uma preta velha *desmemo-*

² Idem, ibidem, “Primeira parte”, item II.

³ Idem, ibidem, p. 45.

⁴ Idem, ibidem, p. 46.

⁵ Idem, ibidem.

⁶ Idem, ibidem, p. 51.

riada, mas um metódico estudioso do nosso folclore, *um literato, teimoso cultivador dos contos e canções populares do Brasil*,⁷ que muito impressionou os dois interlocutores.

Dentre as peças apresentadas pelo folclorista, o *Tangolomango* foi escolhida para ilustrar a festa. Apesar de ter sufocado, e desfalecido, dentro da máscara com a qual representava o *Tangolomango*, o entusiasmo do Major Quaresma pela cultura popular aumentou, levando-o a comprar livros e ler tudo a respeito. Todavia, uma nova decepção: *Quase todas as tradições e canções eram estrangeiras; o próprio Tangolomango o era também. Tornava-se preciso, portanto, arranjar alguma coisa própria, original, uma criação da nossa terra e dos nossos ares*.⁸ Daí a famigerada idéia de estudar os costumes tupinambás, tendo em vista o referido *sistema de cerimônias e festas indígenas*.

Mas não sigamos com o nosso entusiasta patriota rumo aos míticos valores indianistas; lancemos agora um olhar mais atento e *empenhado* a esses dois personagens que, acreditamos, tornam complexos os referenciais epistemológicos das visões históricas articuladas (ditas e contraditas) por Lima Barreto nos desvãos da narrativa.

Primeiramente, vejamos o velho poeta [...], homem doce e ingênuo, que já tivera alguma fama e que agora se entretinha em publicar coleções que ninguém lia, de contos, canções, adágios e ditados populares.⁹ Com ele, Quaresma encontra uma prática voltada para a história das manifestações culturais populares, que se apresenta apenas como uma sistematização de valores (excêntricos) do outro, de pouco alcance social (coleções que ninguém lia) ou mesmo cultural, dentro da proposta nacionalista da personagem (quase todas as tradições e canções eram estrangeiras). O ambiente que emoldura esse saber, conforme descrito pelo narrador, carece de espaço e arejamento:

A sala em que foram recebidos, era ampla; mas estava tão cheia de mesas, estantes, peçadas de livros, pastas, latas, que mal se podia mover nela. [...]

O colecionador revolveu pastas e afinal trouxe de lá um papel e leu: [...].¹⁰

⁷ Idem, *ibidem*, p. 52.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 52.

¹⁰ Idem, *ibidem*, pp. 52-53; grifo nosso.

O *velho poeta* encontra e lê para os visitantes uma cantiga de amor não correspondido. Depois, sob a admiração crescente de Quaresma, comenta: *se os Srs. conhecessem então o ciclo do macaco, a coleção de histórias que o povo tem sobre o símio? [...] Oh! Uma verdadeira epopéia cômica*.¹¹ Tais fábulas contadas ou referidas pelo velho literato, assim como os ideais nacionalistas autóctones do Major, passam por um deslizamento retórico fruto da ironia imanente ao jogo enunciativo do narrador. Ao ingênuo *coleccionador* de cantigas de amor e de macacos, bem como ao ingênuo Major Quaresma, fomentador de ufânico patriotismo, responde o narrador com uma “piscadela” irônica no plano metalingüístico, paródico, do romance. Uma piscadela em direção ao leitor, mensagem cifrada a “quem interessar possa” [...].

Homólogo ao espaço físico daquela sala, em *que mal se podia mover*, é o ambiente intelectual que caracteriza tanto o apaixonado *coleccionador*¹² de peças folclóricas, como o fomentador de discursos nacionalistas, Major Quaresma. Deslocados em relação aos apelos sócio culturais e políticos do seu tempo, os dois estudiosos retomam fatos e formas do passado como valores autotélicos, válidos em si mesmos. Com o poeta, a *coleção* de peças folclóricas salvaguarda a “pureza” das manifestações populares; com Policarpo Quaresma, um passado remoto, centrado na figura do índio, apresenta-se como pureza e totalização do nacional. Nos dois casos, o passado projeta-se intempestivamente (como conteúdo simbólico, unificador) sobre uma realidade nacional fechada ao discurso e à presença do “outro”, na sua

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 53.

¹² Há, contudo, na teoria benjaminiana, um outro tipo de *coleccionador*, aquele que trabalha com os fragmentos, os cacos da história, propiciando uma desfuncionalização histórica de tais fragmentos, que são re-significados dentro de uma ordem descontínua. A lógica desse colecionador, como diz Wander Melo Miranda, “vale-se da singularidade, em oposição ao típico e ao classificável. [...] O trabalho arqueológico de anamnesis opera por cortes e recortes no continuum da história — individual, familiar, coletiva — modificando o já fixado e estabelecendo uma nova ordem correlacional, que se acrescenta a um significado precedente. [...] A singularidade do colecionador de cacos em relação aos demais colecionadores torna manifesta uma outra geografia, que delinea o espaço de resistência à totalização tanto no plano individual quanto no plano da coletividade” (Miranda, Wander Melo. “Imagens de nação no memorialismo mineiro”. In: *Cadernos da Escola do Legislativo*, Belo Horizonte, jul./dez, 1995, 2 (4), pp. 95-113).

diferença. Estão, ambos, na linha do *historicista* que, como disse Walter Benjamin, *apresenta a imagem “eterna” do passado*.¹³

Por fim, podemos dizer que História à revelia: *quaresma* e as ruínas alegóricas, para o *velho poeta* e, principalmente, para Quaresma, a incursão do discurso sistemático ou oficializante na dita cultura popular/nacionalista se dá de uma maneira ideologicamente limitada (falar o **outro**, porém na perspectiva do **mesmo**), e politicamente ingênua (fundar o **outro** no espaço do **mesmo**).

3. A história fragmentada

Triste fim de Policarpo Quaresma é um romance que oscila quanto às representações do *outro* em sua emergência histórica e cultural. Nele representam-se posições críticas e indefinições discursivas (de caráter ideológico), seja na visão do elemento autóctone (o lugar do índio e o valor da terra), seja na configuração do negro, a mercê da história, como excluído, e das teses cientificistas, com seus estereótipos racistas tão em voga na virada do século.

Nesse oscilante contexto, as representações intelectuais (dramatizadas, no romance, nas figuras do protagonista e seus interlocutores da *brasiliiana*, na figura do narrador e na do próprio autor implícito) não se limitam à configuração do *coleccionador* de saberes institucionalizados, ou, a pensarmos com Edward Said, daquele intelectual que se apresentaria como herdeiro de um *estilo, segundo o qual o indivíduo é definido pela nação, a qual, por sua vez, extrai sua autoridade de uma tradição supostamente contínua*.¹⁴ Se o *velho poeta* e o próprio Quaresma se aproximariam, em parte, desse perfil intelectual, para uma outra direção apontam o narrador e o autor implícito do romance, sensíveis a uma *outra* história e à cultura dos excluídos. A partir dos seus olhares, descortina-se uma visão *alegórica* de mundo que os aproximaria de uma outra categoria de *coleccionador*, aquele que, segundo Walter Benjamin, tenta dotar de novos sentidos as *ruínas* do passado,

¹³ Benjamin, Walter. *Rua de mão única*, trad. Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa, Brasiliense, São Paulo, 1987, pp. 230-231. Sobre memória e história, veja-se também Le Goff, Jacques. *História e memória*, 3a ed., trad. Bernardo Leitão et al., Editora da UNICAMP, Campinas, 1994.

¹⁴ Said, Edward. *Cultura e imperialismo*, trad. Denise Bottman, Cia. das Letras, São Paulo, 1995, p. 27.

reconstruindo, numa descontínua coleção de *cacos*, de fragmentos de mundo, uma memória individual e coletiva daqueles que permaneceram à margem. Walter Benjamin argumenta que,

com sua capacidade de ler em cada objeto toda sua história passada, o colecionador pode ser considerado o “grande fisionomista do mundo das coisas”. Nisso ele se assemelha ao alegórico, também um fisionomista do objeto. Sem dúvida, o alegórico difere do colecionador na medida em que renunciou a descobrir as afinidades entre as coisas, e se limita a ruminar sobre cada objeto isolado, atribuindo-lhe significações subjetivas, ao passo que o colecionador, se retira do objeto suas significações originais, é para reordená-lo segundo afinidades secretas, mas objetivas. Não obstante, “em cada colecionador há um alegórico, e em cada alegórico, um colecionador”. Cada colecionador é um alegórico, na medida em que sua coleção não é jamais completa, e portanto cada objeto permanece um fragmento, como para o alegórico [...].¹⁵

Um outro registro histórico vai ser marcado pela figura da preta velha tia Maria Rita, num episódio matizado pelo distanciamento crítico do narrador e do autor implícito. Observamos um movimento textual em direção à prática do *coleccionador* e à citação *alegórica*: ao indagar a sua *fraca* memória, a preta velha resgata apenas o que, para Quaresma, é uma *canção de embalar criança*, mas que também pode ser lida como um fragmento, uma *ruína* histórica na qual ascende uma imagem de si e de seu povo (imagem do **outro** na ordem social vigente), cujas marcas da escravidão pelo *sinhozinho* ainda estavam muito acentuadas. O “*Tutu*”, não percebe o ufanismo de Quaresma, reflete uma fala singular, traz à tona o imaginário destes que ficaram à margem da história, que foram submetidos aos golpes da opressão, manifestando, sintomaticamente, naquela *inocente* canção, o desejo antropofágico (ou antropófago, como queria Oswald de Andrade) em relação à figura do *outro* – o senhor escravagista. Assim, a figura da preta velha, que não chega a ter o *status* de personagem na trama ficcional, investe-se de um forte referendo (con-)textual (articulado pelo autor implícito, poderíamos dizer), que remete à representação do negro (e, por extensão, dos oprimidos) tanto no âmbito social como ficcional.

Podemos ver, com Walter Benjamin, que as figuras se revelam como alegóricas na medida em que o enredo tem com a estranha

¹⁵ Benjamin, Walter. Apud: Rouanet, Sergio Paulo. “As passagens de Paris I”. In: *Revista Tempo Brasileiro*, 68, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, jan./mar. 1982, pp. 43-79.

moralidade dos personagens uma relação rara e hesitante.¹⁶ Vejamos como o narrador, com sua alteridade em relação ao protagonista, nos apresenta esse episódio da tia Maria Rita, todo composto de fragmentos e ruínas. Primeiro, o caminho que leva à casa da antiga lavadeira da família Albernaz:

O bonde que os levava até à velha Maria Rita, percorria um dos trechos mais interessantes da cidade. Ia pelo Pedregulho, uma velha porta da cidade, antigo término de um picadão que ia ter a Minas [...].

A casa da velha preta ficava além do ponto, para as bandas da estação da estrada de ferro Leopoldina. [...].

Apanharam afinal o carroeiro onde ficava a casa da Maria Rita. [...] Para além do caminho estendia-se a vasta região dos mangues, uma zona imensa, triste e feia, que vai até ao fundo da baía e, no horizonte morre ao sopé das montanhas azuis de Petrópolis. Chegaram à casa da velha.¹⁷

O caminho que leva à tia Maria Rita é marcado pelos *interessantes* signos de um passado que se apresenta como fragmentos (*velha porta, antigo término*), signos que, poderíamos dizer, desaguam na *vasta região do manguê* onde vivem os excluídos. Sob esse influxo antiutópico da narrativa, a própria designação daquela senhora sofre uma inesperada inversão, do coloquial *preta velha* para o estigmatizante *velha preta*, como a precisar um indisfarçável lugar de exclusão.

O panorama de desalinho que caracteriza o trajeto das personagens vai se configurar de forma mais expressiva na descrição do ambiente exterior da casa da velha:

Ficava um pouco afastada da estrada. À direita havia um monturo: restos de cozinha, trapos, conchas de mariscos, pedaços de louças caseira – um sambaqui a fazer-se para gáudio de um arqueólogo de futuro remoto; à esquerda, crescia um mamoeiro e bem junto à cerca, no mesmo lado, havia um pé de arruda. Bateram.¹⁸

Dessa configuração exterior da casa emergem, ou fermentam (*monturo*) restos de uma cultura fraturada (dos hábitos domésticos às práticas espirituais, aqui sugeridas pelo pé de arruda, índice da prática curandeira da *reza*). A sugestão propiciada pela idéia de *fermentação* pode ser amparada ainda no emblemático comentário do narrador: *um sambaqui a fazer-se para gáudio de um arqueólogo de futuro remoto*.

¹⁶ Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Brasiliense, São Paulo, 1984, p. 215.

¹⁷ Idem, ibidem, pp. 47-49; grifos nossos.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 49; grifos nossos.

Poderíamos dizer, como Walter Benjamin sentencia em suas famosas teses sobre o “conceito de história”, que *a tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.*¹⁹ O arqueólogo de futuro remoto, intuiu Lima Barreto, deveria ler nos fragmentos, nos desvãos da história dos vencedores, a voz e a razão dos vencidos, dos que ficaram na *vasta região de mangue, uma zona imensa, triste e feia.*

Essa idéia benjaminiana de *ruína alegórica* que estamos apontando aqui, ganha densidade no momento seguinte, quando o narrador nos apresenta o interior da casa da preta velha – ou *velha preta*:

A sala era pequena e de telha vã. Pelas paredes, velhos cromos de folhinhas, registros de Santos, recortes de ilustrações de jornais, baralhavam-se e subiam por elas acima até dois terços da altura. Ao lado de uma Nossa Senhora da Penha, havia um retrato de Vítor Emanuel com enormes bigodes em desordem; um cromo sentimental de folhinha – uma cabeça de mulher em posição de sonho – parecia olhar um São João Batista ao lado. No alto da porta que levava ao interior da casa, uma lamparina, numa cantoneira, enchia de fuligem a Conceição de louça.²⁰

É surpreendente, nesse parágrafo, o poder de síntese do escritor na configuração de um ambiente ao mesmo tempo físico e espiritual, doméstico e sócio cultural, pontual e histórico. Passamos em revista, num relance de olho pelas paredes da sala, um conjunto assistemático de referências e valores diversos, cujos sentidos se entreabrem não pela interação entre eles, antes pelos mecanismos individuais de significação, de leitura de mundo, que cada coisa traz em si. Ainda com Benjamin, diríamos que *o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.*²¹ Sensível cronista dessa história, Lima Barreto constrói uma imagem exemplar no final do parágrafo transcrito acima, que mais uma vez destacamos: *no alto da porta que levava ao interior da casa, uma lamparina, numa cantoneira, enchia de fuligem a Conceição de louça.*

¹⁹ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 3a ed., Brasiliense, São Paulo, 1987, p. 226.

²⁰ Barreto, op. cit., p. 49; grifos nossos.

²¹ Benjamin, op. cit., 1987, p. 223.

Teríamos aqui uma imagem que remete à perda da *aura* e à dessacralização²² da *Conceição de louça* (e do próprio cristianismo enquanto religião do *outro*), numa construção que nos faz lembrar indiretamente a antológica imagem criada por Edgar Allan Poe, no poema “O corvo”, ou seja, a do pássaro negro que vem pousar no busto marmóreo da deusa grega Atena, postada no umbral da janela do poeta:

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,
Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais.
Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,
Mas com ar solene e lento pousou sobre meus umbrais,
Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais.
Foi, pousou, e nada mais.²³

Marca de um outro tempo, índice de uma outra história que se impõe, o corvo aparece como uma indelével mancha negra sobre o busto aurático da deusa. No alto da porta que leva *ao interior* da casa da preta velha tia Maria Rita, *uma lamparina*, como que de *tempos ancestrais*, lança sua fuligem negra sobre a delicada louça de santa Conceição. Essas imagens projetam o mecanismo simbólico da *aura* no espaço aberto e contrafeito da alegoria. Rouanet, ao interpretar o conceito benjaminiano de alegoria, diz que *o alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho*

²² Segundo Walter Benjamin, a *aura* “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (idem, *Origem do drama barroco alemão*, p. 70). Conforme explica Flávio R. Kothe, “não é por acaso que o conceito de *aura* foi extraído da esfera religiosa. Uma estátua da Virgem Maria ou da deusa Diana tem nessas divindades aquele ‘algo distante’ (Ferne), que é apresentado, representado, presentificado na estátua. [...] Alegoria e *aura* guardam o traço comum de serem representação do outro, mas se distinguem fundamentalmente na medida em que o outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto que o outro da *aura* é a representação de uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade” (Kothe, Flávio R. *Para ler Benjamin*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, pp. 37-38). Dessacralizar a *aura*, portanto, é um movimento em direção à alegoria. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, esse mesmo jogo entre *aura* e alegoria se manifesta também na descrição da religiosidade de Sinhá Chica, uma “velha cafuza, cuja fama de rezadeira pairava sobre todo o município [Curuzu]. [...] Não esquecia também os santos, a santa madre igreja, os mandamentos, as orações ortodoxas; embora não soubesse ler, era forte no catecismo e conhecia a história sagrada aos pedaços, aduzindo a eles interpretações suas e interpelações pitorescas” (Barreto, op. cit., pp. 263-265; grifos nossos).

²³ Pessoa, Fernando. “O Corvo” [de Edgar Allan Poe]. In: *Obra poética — completa*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, pp. 561-563 (poema traduzido).

*próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto,*²⁴ ou, suplementando, um saber “outro”.

Nesse sentido, aquela “coisa antiga de embalar criança” entoada pela tia Maria Rita constituiria um contraponto (um saber “outro”, “submerso”) às grande recitações narrativas que, por sua vez, integrantes de um arquivo cultural e salvaguardadas dos lapsos da memória, se preservam como fonte única na construção de uma nacionalidade. Já a referida cantiga de ninar, citação antropofágica permeada de humor e ironia, recolhida na memória da ex-escrava, configuraria uma outra história do cotidiano que entrecruza as múltiplas relações entre a senzala e a casa-grande: a da autoridade desta sobre aquela, seja através da coerção física e/ou da aculturação; a inversão dessa autoridade quando se pensa na cultura negra como detentora de uma riquíssima oralidade que se disseminou (entre outras formas) no imaginário dos “sinhozinhos”, que adormeciam embalados por essas “cantigas”; e, ainda, o que significou o fim do cativeiro, numa sociedade que não se preparou para absorver os ex-escravos, então novos “cidadãos”. Quanto a este último aspecto, vejamos o trecho que antecede ao cântico da tia Maria Rita: “Quaresma fez com a cabeça sinal afirmativo e a preta velha”, talvez com grandes saudades do tempo em que era escrava e ama de alguma grande casa, farta e rica, “ergueu a cabeça, como para melhor recordarse, e entoou”.²⁵

²⁴ Rouanet. In: Benjamin, op. cit., 1984, p. 40.

²⁵ Barreto, op. cit., p. 51; grifos nossos. Esta leitura da casa da “preta velha”, por Lima Barreto via *Polícarpo Quaresma*, apresenta-se como uma espécie de “citação” diferenciadora de uma cultura esmagada, num registro assistemático de seus valores históricos, ideologicamente marcados. Episódio estruturalmente semelhante será construído por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1929), quando narra a visita do seu herói ao terreiro de macumba de tia Ciata (Andrade, Mario de. *Macunaíma*, 21a ed., Itatiaia, Belo Horizonte, 1985, capítulo VII, “Macumba”, pp. 45-51). A pesquisa “folclórica” de Mário faz com que o escritor construa um lugar de observação que valoriza um ponto de vista sócio-antropológico no tratamento da questão: “Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogado garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando [...] Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, jávévó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. [...] Fazia já tempo que nenhum [santo] não vinha por

Todos esses elementos de tendência alegórica (a história como ruína, fragmento, descontinuidade, abrindo frestas por onde vazam os valores do reprimido) não se constituem, é bom lembrar, numa tônica do romance. Ora o narrador se deixa pautar pelas teses étnico-pessimistas do seu tempo, ora se projeta no campo utópico de uma história redentora em devir, como no sugestivo final do romance: após interceder, em vão, junto ao Marechal Floriano Peixoto, em favor do seu padrinho Quaresma, Olga

Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas; viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar do Campo [...]. Tinha havido grandes e inúmeras modificações. Que fora aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez do clima [...]. Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros.²⁶

Vemos que Olga procede a uma retrospectiva histórica que é contextual e metalingüística ao mesmo tempo. A natureza contemplativa de suas especulações, juntamente com a paisagem em que ela se locomove (marcada por veículos em trânsito, como índices de um deslocamento da história, da marcha irrefutável dos acontecimentos em devir), culminam numa visão (com a anuência do narrador) de confiança na história (*Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente [...]*). Desaparece, nesse momento, a ironia que marcou aquela imagem de um sambaqui a fazer-se para gáudio de um arqueólogo de futuro remoto, a propósito do *monturo* que se acumulava no terreiro da casa da preta velha tia Maria Rita.

mais que os outros pedissem. Porque a macumba da tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não [...]" (Idem, *ibidem*, pp. 45-46).

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 297.

Albert von Brunn

Maria-Fumaça, o rio e a psique: a fronteira no romance gaúcho contemporâneo

Na esquina da nossa casa passava o trem que vinha da Argentina. Naquela manhã de dezembro (perto das onze horas) na cidade da fronteira iluminada pelo azul de um céu tão alto que aumentava a imensidão do pampa e se refletia no rio a deslizar debaixo da ponte, o trem abriu, para o guri de calças curtas e cabelo espetado, as portas do palácio onde convivem júbilo e terror.

Assim começa o romance *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* de Tabajara Ruas¹ que contém, logo de início, todos os elementos constitutivos do ambiente de fronteira: o trem, o rio, a ponte, a alfândega, o tio contrabandista, o fascínio da passagem, o medo, o perigo e a linha artificial que atravessa o pampa.

De onde veio afinal esse risco arbitrário, dividindo a Mesopotâmia platina, essa fronteira colonial reforçada por aparelhos policiais e cujo símbolo é o Café Internacional na praça do mesmo nome, situada na terra-de-ninguém entre Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai) numa cidade dividida pela vontade dos homens e da história?²

O traçado das fronteiras é um tema de grande atualidade, tanto na Europa como na América Latina, mas – com a exceção de Lucien Febvre³ – foi deixado de lado pela historiografia clássica. Entre finais do século XVI e princípios do século XVII intervem uma mudança terminológica: até lá só se falava em *limite*, palavra que se referia à demarcação de terrenos. Mais tarde, sobreveem um novo termo – *fron-*

¹ Ruas, Tabajara. *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. L&PM, Porto Alegre, 1990, p. 9.

² Cf. Ruas, Tabajara. *O amor de Pedro por João*. Record, Rio de Janeiro, 1998, pp. 75-76.

³ Medick, Hans. "Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes: zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit". In: *Literatur der Grenze — Theorie der Grenze*, ed. Richard Faber und Barbara Naumann. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995, pp. 211-224.

teira – de cunho nitidamente militar. Lucien Febvre⁴ explica esta mudança pela intervenção de um grupo de pessoas estreitamente ligadas ao estado territorial nascente – militares, juristas, geógrafos e diplomatas. O objetivo deste grupo era a criação de um território nacional bem delimitado. Esta nova concepção dos limites territoriais só se imporá com a Revolução Francesa: a defesa do estado burguês levará a uma espécie de interiorização do conceito de fronteira. Os limites territoriais passam a desempenhar uma função estratégica e militar e viram linha de defesa. A concepção do espaço como uma massa plasmável pela vontade dos homens nasce nos centros políticos e se espalha em círculos concêntricos até chegar às zonas de transição. As regiões fronteiriças, tradicionalmente consideradas como terra-de-ninguém ou condomínio entre duas nações, passam a ser territórios bem delimitados por interesses militares: a fronteira virá a ser a linha de demarcação entre dois sistemas de leis e de poderes – o caráter exclusivista do Estado moderno exige uma linha nítida sem equívocos.⁵ Nem sempre, porém, a teoria corresponde aos fatos.

O Brasil nasce num tratado sobre fronteiras: em 1494, as duas coroas ibéricas – Espanha e Portugal – reunidas em Tordesilhas, pacata cidadezinha à beira do rio Douro, passam a repartir o mundo recém-descoberto e por descobrir. Esta fronteira luso-castelhana é um caso singular, porque se trata de um limite territorial traçado com uma pincelada diplomática perfeitamente arbitrária: a linha de Tordesilhas – jamais respeitada na prática – devia cortar a América do Sul na altura da atual cidade de Laguna (Santa Catarina), colocando assim toda a área do Prata sob o domínio espanhol.⁶ Uma fronteira partilhada na Península Ibérica se estende, em virtude deste tratado, para fora da Europa pela vontade dos homens e corta artificialmente o hemisfério sul-americano em duas metades. As duas potências ibéricas decidem, pura e simplesmente, prolongar sua condição de vizinhos pelo mundo a fora e impõem uma repartição do mundo que sofre de um pecado de origem: a vaguidade de uma linha definida a partir de uma ilha do Atlântico que condiciona uma fronteira em perpétuo vaivém, movedi-

⁴ Idem, *ibidem*, pp. 214-215.

⁵ Carty, Anthony. “Für einen neuen Grenzbegriff im Völkerrecht”. In: *Literatur der Grenze — Theorie der Grenze*, op. cit., pp. 253-272.

⁶ Reichel, Heloísa Jochims & Gutfreind, Ieda. *Fronteiras e guerras no Prata*. Atual, São Paulo, 1995, p. 18.

ça e instável. Os tratados posteriores – Madrid (1750), Santo Ildefonso (1777) – só confirmam a incerteza desta fronteira e o avanço paulatino do domínio português na região do Prata até a criação, em 1828, da República Oriental do Uruguai por vontade da diplomacia inglesa.⁷

Em 1893, o historiador norte-americano Frederick Jackson Turner expõe durante a *Columbian Exposition*⁸ a sua conhecida teoria sobre o significado da fronteira na história americana: segundo Turner, a existência de territórios livres, facilidades sem limites e o perigo permanente dos índios teriam condicionado o caráter e as instituições americanas no sentido de assimilar rapidamente os imigrantes e promover um espírito democrático. Esta teoria – longe de ser inocente – coincidiu com os preparativos para a guerra hispano-americana de 1898 e a conquista de Cuba. Não só por isso a teoria de Turner serviu, e continua servindo, como termo de comparação para explicar as diferenças entre as duas metades do hemisfério americano. No que se refere ao Rio da Prata, o contraste com a América do Norte salta logo à vista: longe de ser uma fronteira em expansão permanente, a Mesopotâmia platina é uma terra disputada permanentemente por duas metrópoles européias. Assim, em 1777 o Tratado de Santo Ildefonso cria entre as possessões das duas nações uma área neutra, chamada *Campos Neutrais*, terra-de-ninguém de intenso contrabando de gado.⁹ Nestas circunstâncias, dificilmente nasce uma experiência de fronteira portadora de valores democráticos. Esta zona de transição em geral esmaga os desventurados que se aventuram até lá. Sua integração na jovem nação brasileira através das estradas de ferro só se faz por intervenção do capital estrangeiro – inglês, belga ou norte-americano. A fronteira platina será – em virtude destas circunstâncias precárias – mais variada do que a norte-americana: ela nasce como fronteira missionária, criada pelos franciscanos e depois assumida pelos jesuítas. As lutas entre missionários espanhóis e colonizadores portugueses só acabam com as

⁷ Solano, Francisco de. “Contactos hispanoportugueses en América a lo largo de la frontera brasileña (1500-1800)”. In: *Estudios (nuevos y viejos) sobre la frontera*, coord. Francisco de Solano y Salvador Bernabeu. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991, pp. 187-215. (Revista de Indias. Anexos; 4)

⁸ Turner, Frederic Jackson. “The Significance of the Frontier in American History”. In: *The Frontier in American History*, Holt, New York, 1920, pp. 1-38.

⁹ Pesavento, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*, 2a ed. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1982, pp. 17-18. (Série Revisão; 1)

Guerras Guaraníticas (1753-1756), a destruição da última missão e o extermínio de seus moradores. Em seguida surge a fronteira econômica destinada a fomentar a criação do gado. Prevalece, enfim, a fronteira político-cultural entre nações independentes – o critério de identificação nacional será a língua falada.

No caso do Rio da Prata, caberia inverter a hipótese de Turner: longe de estimular valores democráticos ou criar mitos igualitários, a fronteira platina fomentou durante séculos um espírito de anarquia cuja expressão política é o caudilhismo.¹⁰ Se houve expansão e avanço da civilização ocidental no pampa, isto é devido menos ao espírito de iniciativa de indivíduos intrépidos do que ao impacto das doenças trazidas da Europa – especialmente a varíola, o tifo e a disenteria, moléstias que ceifaram as vidas de milhões de índios e cujo impacto explica em grande parte o êxito dos inácianos que sabiam lidar melhor com as doenças do Velho Mundo.¹¹

Numa terra de fronteira, a gestação de uma literatura é tarefa árdua, difícil e prolongada: durante muito tempo, os imperativos de sobrevivência afastam qualquer consideração estética ou cultural. Efetivamente, a literatura gaúcha tardou três séculos para se formar. Esta infância prolongada condicionou uma literatura em que o elemento espaço é muito importante: primeiro o espaço aberto dos campos infindos, depois o espaço atravessado por tropas de combate, finalmente o afunilamento deste mesmo espaço que se encolhe numa cidade, num bairro, no espaço reduzido de um quarto.¹² De particular relevo neste sistema literário são os espaços imaginários – Antares de Érico Veríssimo, Passo da Guanxuma de Caio Fernando Abreu. É impossível tratar estes espaços todos neste curto ensaio. Por isso limito-me à obra de três autores gaúchos – Tabajara Ruas (O fascínio), Roberto Bittencourt Martins (Ibiamoré, o trem fantasma) e Moacyr Scliar (O Centauro no jardim).

¹⁰ Hennessy, Alistair. *The frontier in Latin American history*, Arnold, London, 1978, pp. 21-27.

¹¹ Reff, Daniel T. "The Jesuit Mission Frontier in Comparative Perspective: The Reductions of the Rio de la Plata and the Missions of Northwestern Mexico, 1588-1700". In: *Contested Ground: Comparative Frontiers on the Northern and Southern Edges of the Spanish Empire*, ed. Donna J. Guy and Thomas E. Sheridan, University of Arizona Press, Tucson, 1998, pp. 16-31.

¹² Marobin, Luiz. *Painéis da literatura gaúcha*, Ed. UNISINOS, São Leopoldo, 1995, pp. 59-61, 100-101.

1. Uruguiana – a fronteira da violência

Entrou nas ruas desertas de Uruguiana a mais de cem por hora, mas foi desacelerando [...] Quando passou pela Alfândega, depois de acenar para os guardas, depois de acertar a posição dos óculos escuros, depois de pisar no acelerador e imprimir velocidade ao carro e começar a travessia da ponte sobre o rio Uruguai no rumo da Argentina, vendo a lenta luz do dia nascer no horizonte, tocou a plenitude [...]. Silencioso, faiscante, o carro voava sobre a ponte.¹³

Lino dos Paes Rodrigues, descendente de uma ilustre família fronteiriça, vive uma crise existencial: empresário à beira da falência, ele lida com problemas conjugais e familiares. De repente, uma carta na mesa de trabalho o transforma no herdeiro de uma respeitável estância que pertencia a uns parentes esquecidos em Uruguiana, na fronteira com a Argentina. Este feliz acaso parece um dom do céu para resolver os problemas financeiros do protagonista. A viagem até Uruguiana em companhia do filho aparentemente o leva de volta às próprias origens, a um mergulho na gloriosa história familiar. Mas, além da estância, Lino herdou também um passado sinistro, uma crônica familiar cheia de sangue. A viagem pelo espaço até à fronteira é também uma viagem de encontro ao passado: voltamos a 1893, à época da Revolução Federalista e de seu séquito de sangue, degolas e barbaridades de todo tipo.¹⁴ Dois objetos personificam este funesto legado – uma faca e a capa do antepassado sanguinário, o coronel Bertholino, com o qual o protagonista tende a identificar-se aos poucos. Ao remexer no guarda-roupa da casa-grande, Lino encontra uma faquinha que parece recém-afiada e que ele deixa na mesinha de cabeceira. À noite avista do outro lado do pátio uma figura mal-encarada, vestida com uma capa preta. Sozinho, Lino empreende uma viagem ao longo da fronteira para encontrar-se, em Santana do Livramento, com uma pessoa capaz de esclarecer o mistério. No decurso desta viagem de ida e volta, Lino não só vem a saber da sangrenta história familiar – a dada altura, o bisavô degolou 150 republicanos para lavar a honra – mas a faca em seu bolso ganha vida própria: a primeira vítima é uma prostituta que trabalha

¹³ Ruas, Tabajara. *O fascínio*, Record, Rio de Janeiro, 1997, pp. 140-141.

¹⁴ Reverbel, Carlos. *Maragatos e Pica-Paus*, 3a ed. L&PM, Porto Alegre, 1999, pp. 15-17, 54-62. Cf. Flores, Elio Chaves. *No tempo das degolas*, Martins Livreiro, Porto Alegre, 1996. Cf. Sanches Neto, Miguel. “Dimensões geminadas”. In: *Entre dois tempos: viagem à literatura contemporânea do Rio Grande do Sul*, Ed. UNISINOS, São Leopoldo, 1999, pp. 105-112.

num bordel do outro lado da fronteira, a segunda é um travesti que tem a má idéia de pedir uma carona ao descendente do coronel maragato. Passado e presente se sobrepõem num só painel, feito da brutalidade de ontem e da violência de hoje. Os requintes da civilização moderna e seus atributos – televisão, carro japonês, telefone celular – cedem aos poucos à imagem nua e crua da ferocidade, espécie de buraco negro, última fronteira entre o ser humano e a animalidade, poço sem fundo para onde pai e filho jogam as duas vítimas. Na cena final, voando sobre a ponte rumo à Argentina, o pai deixa ao filho a capa preta, símbolo do destino funesto da família.

No romance de Tabajara Ruas, a fronteira aparece como um espaço cheio de medo e de violência: nada resta senão a nua e crua ferocidade que está na base tanto da riqueza dos antepassados estancieiros como dos financistas de hoje. A continuidade do poder nas mãos de um pequeno grupo de privilegiados é garantida pelos métodos ancestrais. A fronteira de Uruguaiana é um espaço de passagem que garante a impunidade dos poderosos.

2. Ibiamoré – a fronteira da modernidade

A lenda é simples. Evoca a imagem de gaúchos, de bombacha e poncho, assistindo à passagem da primeira maria-fumaça da região e guardando, na imobilidade de suas feições indiáticas, a secreta vontade de fazer como o gado, que corria amedrontado diante da máquina espalhafatosa e barulhenta [...] Há um trem, noturno às vezes, mas que pode aparecer até no furor do sol brilhante [...]. Passa disparado e súbito pelos trilhos, vindo não se sabe de onde. Pára nas estações; aparenta estar completamente vazio. Mas, se alguém tiver a curiosidade de subir por seus degraus, nunca mais voltará.¹⁵

Ibiamoré é um romance fronteiro, numa região de limites arbitrários, talvez inexistentes, ao passo que o trem atravessa os campos, os trilhos e as nacionalidades. A região de Ibiamoré é um espaço imaginário, a meio caminho entre o Rio Grande do Sul e as repúblicas platinas. Cada um dos capítulos corresponde a uma das onze estações imaginárias da Via Férrea.¹⁶

¹⁵ Martins, Roberto Bittencourt. *Ibiamoré: o trem fantasma*. 2a ed. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1995, p. 9.

¹⁶ Costa, Lígia Militz da. “Nos labirintos da linguagem”. In: *Roberto Bittencourt Martins*, Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, 1989, pp. 15-19. (Autores gaúchos; 26)

O ideal pastoral foi utilizado para definir o significado do Novo Mundo desde os descobrimentos. Os primeiros cronistas lançam mão das imagens de Virgílio para descrever uma natureza selvagem e inóspita. Com o advento da industrialização, o idílio se desfaz. O silvo agonizado da locomotiva irrompe na paz dos campos: o canto dos pássaros e o mugido das vacas cedem lugar ao emblema do progresso.¹⁷

A irrupção desta máquina no jardim aponta, no caso do Brasil, para o fim do Império, época em que as primeiras locomotivas corriam pelos campos gaúchos. A viagem de trem parte de uma estação imaginária – Ibiamoré – que se confunde com as origens do Rio Grande do Sul. Aparecem três figuras fundadoras – Afonso Inácio, o capitão-menino e representante do português açoriano, o índio Teireté protestando contra a violência das Guerras Guaraníticas e Frei Esteban Cruz, o jesuíta espanhol difusor das letras e primeiro cronista da lenda do Trem.¹⁸

O Trem Noturno é o núcleo temático do livro, uma máquina que corre pelas ferrovias da fronteira, entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai. Tal como o percurso não se limita às fronteiras gaúchas, também os cronistas da lenda provêm de ambos os lados da fronteira e o último, Aquiles Gama, tem a dupla nacionalidade.

O Trem Fantasma atravessa as fronteiras e arrasta seus passageiros de encontro a um destino ignorado. A tensão entre Eros e Thanatos domina os viajantes e o meio os contamina irremediavelmente: estupro, suicídios e loucuras acompanham a passagem desta maria-fumaça correndo pelos trilhos rumo a um fim trágico e inevitável.

O ambiente de fronteira não só se manifesta através da violência: assistimos também a uma espécie de contrabando literário entre a Argentina e o Brasil. Assim, a passagem funesta pelos trilhos evoca lembranças borgianas, especialmente a viagem de Juan Dahlmann pela Patagônia, a caminho da morte.¹⁹ A saga do Trem Fantasma relativiza as fronteiras geográficas, temporais e literárias entre o Brasil e as re-

¹⁷ Marx, Leo. *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*, Traduzione di Eva Kampmann, Edizioni Lavoro, Roma, 1987, pp. 9-27. (Studi di storia; 11)

¹⁸ Moreira, Maria Eunice. “Ibiamoré: uma fantástica viagem pela ficção”. In: *Artexto* 3, 1991, pp. 51-60.

¹⁹ Borges, Jorge Luis. “El Sur”. In: *Ficciones*, 20a ed. Alianza, Madrid, 1993, pp. 195-204. (El Libro de Bolsillo; 320)

públicas platinas. O tempo oscila entre o final do século XIX e a época da fundação do Rio Grande do Sul. As referências literárias são ao mesmo tempo brasileiras e argentinas – uma nau de insensatos entre passado e presente, Brasil e Rio da Prata – como para significar o absurdo dos limites de espaço e de tempo.²⁰

No entanto, o trem já partiu. Esta máquina que já foi emblema do progresso e arauto da modernidade, hoje em dia é passada para trás. Dinossauro resfolegante, ela vaga pelos campos, por cidades mortas, trilhos desativados e estaçõezinhas abandonadas. O Trem Fantasma de Roberto Bittencourt Martins entra definitivamente no mito, a meio caminho entre a vida e a morte, a sanidade e a loucura, o passado pastoril e uma modernidade sem rosto.

3. Quatro Irmãos – a fronteira interior

Meu destino eu não sabia bem qual era: a fronteira talvez; talvez o Uruguai, a Argentina. Eu ia indo. O Pólo Sul era o meu limite [...] Rumo à fronteira. Devo ter passado por São Borja mais ou menos à época em que lá enterravam Getúlio Vargas. À época eu nada sabia de tais assuntos. Eu simplesmente galopava.²¹

Guedali Tartakovsky, filho de imigrantes judeus da Rússia, nasce numa fazendola do interior – em Quatro Irmãos – com patas de cavalo, para espanto dos pais. Ao assumir o corpo do centauro que simboliza a natureza sulina, Guedali é antecipadamente um gaúcho. Os pais escondem o bebê-cavalo, horrorizados perante este ser duplamente marginal – judeu entre os gaúchos, gaúcho entre os judeus. Para conseguir sua integração no mundo, o jovem centauro terá que sofrer uma série de amputações – a primeira delas é a circuncisão, a segunda uma cirurgia que o transformará, aparentemente, em um homem normal.

O judeu imigrante, afastado do seu país de origem e ainda mal integrado no país de chegada, o Rio Grande do Sul, é internamente um homem dividido por uma fronteira interior. Ele é um ser híbrido a meio caminho entre o gaúcho e o judeu, um centauro com pênis de cavalo

²⁰ Cf. Masina, Léa. “Ibiamoré, o trem fantasma”. In: *Cadernos do IL* 1, 1989, pp. 49-54.

²¹ Scliar, Moacyr. *O Centauro no jardim*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986, pp. 73 e 89.

circuncidado.²² Perante este beco existencial, a primeira idéia é a fuga rumo à fronteira. Livremente, o centauro galopa pelo pampa à procura de uma companheira que encontra perto de São Borja numa fazenda fronteiriça.

O desafio maior para Guedali não será, porém, a passagem da fronteira geográfica rumo ao sul. A fronteira está no seu foro íntimo. Guedali terá que sacrificar o centauro que habita nele através de um processo de amputação que permitirá sua integração social. Operado em Marrocos, ele se dá conta de sua irremediável condição de prisioneiro. Centauro mutilado, ele afunda na melancolia – a fronteira persiste, o que falta é a liberdade para galopar.²³

Uma série de espaços – os jardins – simbolizam as fronteiras na vida do protagonista. No início, Guedali habita uma horta em Quatro Irmãos e um quintal em Porto Alegre – são os espaços que correspondem à condição de centauro. Ao pular a cerca do quintal, ele acaba por renunciar a esta condição. Apenas operado, ele deambula pelos jardins da clínica marroquina apoiado em muletas. De volta ao Brasil funda o condomínio horizontal, uma espécie de prisão cercada por arame farpado. A impossibilidade de voltar à condição de centauro reflete-se nos jardins devastados da clínica marroquina. Na cena final, no jardim do restaurante tunisino, ironicamente chamado de Jardim das Delícias, a Guedali só resta sonhar com a liberdade perdida.²⁴

A dada altura, a história do Centauro no jardim faz pensar na Metamorfose de Franz Kafka.²⁵ Tal como Gregor Samsa, o homem-bara-ta, Guedali é escondido pela família. Aparentemente, o centauro consegue fugir da condição de prisioneiro e ultrapassar a fronteira traçada pela família. Mas o final desdiz a conquista aparente da liberdade. Através de um processo de mutilação, o protagonista tem que renunciar à terra, à animalidade instintiva e ao mistério que o envolve como

²² Szklo, Gilda Salem. *O bom fim do shtetl: Moacyr Scliar*, Perspectiva, São Paulo, 1990, pp. 85-90. (Debates; 231)

²³ Idem, ibidem, pp. 152-156.

²⁴ Stengl, Christian. "Stillstand im Garten Eden: jüdisch-brasilianische Aspekte der Titelsemantik im Roman *O centauro no jardim* (1980) von Moacyr Scliar". In: *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, ed. Dietrich Briesemeister, Axel Schönberger, TFM, Frankfurt am Main, 1998, pp. 405-418. (Biblioteca luso-brasileira; 5)

²⁵ Kafka, Franz. *A Metamorfose*, Tradução e posfácio Modesto Carone, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

ser mitológico.²⁶ O jardim do restaurante tunisino, as amizades banais e o sonho perdido da liberdade remetem para uma situação de alienação irremediável – não longe da barata kafkiana – que coincide com a última fronteira do herói.

O processo de interiorização de fronteiras é uma constante na história americana. A literatura dos imigrantes traça uma imagem fiel deste conflito entre a herança dos pais e a difícil integração no novo meio.²⁷ Na obra de Moacyr Scliar, a figura mitológica do centauro simboliza esta cisão entre homem e animal, fronteira interior do herói, cuja supressão desemboca na alienação fatal do protagonista.

* * *

Não há fronteira sem contrabando e a fronteira meridional do Brasil não foge à regra. Contrabando significa passagem, uma prática entre a norma vigente e a transgressão. No sul do Brasil, este comércio ilícito se alastra desde a fundação da Província de São Pedro até os dias de hoje através de um processo instável oscilando entre a tolerância e a repressão implacável.²⁸ Num ensaio memorável, Léa Masina²⁹ aplica este conceito de contrabando às literaturas de fronteira: na realidade, contrabando significa passagem – na literatura, ultrapassagem de fronteiras por parte de um imaginário que transita livremente entre vivência social e representação literária.

A noção de contrabando aponta para um percurso literário à procura do outro para além das fronteiras arbitrárias. O contrabando aparece na literatura com algumas imagens específicas – o trem, o rio, a ponte, a maria-fumaça. A mercadoria assim contrabandeada nas barbas da historiografia oficial compreende o Martín Fierro, contos de Borges, lendas pampeanas, mitos talvez inexistentes. Eis o que fazem os autores dos três romances aqui estudados: em *O fascínio* assistimos

²⁶ Zilbermann, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*, 2a ed. UFRGS, Porto Alegre, 1998, pp. 78-86. (Síntese rio-grandense; 6)

²⁷ Rougé, Jean-Robert. "Les significations de frontière dans l'histoire américaine". In: *Frontière et frontières dans le monde anglophone*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1991, pp. 11-21. (Frontières; 1)

²⁸ César, Guilhermino. *O contrabando no sul do Brasil*, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 1978.

²⁹ Masina, Léa, "O contrabando na confluência de culturas". In: *Percursos de leitura*, IEL/Movimento, Porto Alegre, 1994, pp. 63-70.

à passagem clandestina de um pesadelo histórico – a degola de 1893 – entre o Brasil e o Prata. O Trem Fantasma é – ele próprio – um artigo de contrabando, passando clandestinamente entre os pagos gaúchos e o pampa uruguaio carregando consigo histórias da fronteira. O Centauro no jardim, finalmente, simboliza o conflito fronteiriço entre a cultura do imigrante e o ambiente sulino num ser híbrido entre o humano e o animal.

O contrabando é um clima, feito de trevas, passagens clandestinas e travessias perigosas. O contrabandista que cruza o rio no meio da noite, salta de um trem ou atravessa uma ponte disfarçado de freira talvez corresponda a uma imagem mais realista da realidade sul-riograndense do que as posturas heróicas do gaúcho, glorificadas pela historiografia oficial. Os três autores gaúchos – Tabajara Ruas, Roberto Bittencourt Martins e Moacyr Scliar – fazem, cada um à sua maneira, do movimento constante das passagens e das imagens literárias do contrabando uma metáfora para a condição humana na fronteira do novo milênio.

Helga Dressel

**Fronteiras múltiplas:
a recepção de Vianna Moog
e a questão da identidade nacional**

As relações entre Vianna Moog e a fronteira são múltiplas. Hoje em dia, associa-se geralmente o seu nome a *Bandeirantes e Pioneiros*. Essa “Comparação entre duas culturas”, como diz o subtítulo, a brasileira e a estadunidense, formou gerações de sociólogos, politólogos e historiadores, e deve ser a obra moogiana mais conhecida no mundo acadêmico, mesmo que, às vezes, somente pelo título.

Em outros grupos de leitores, porém, as primeiras associações seriam distintas: alguns, gaúchos, lembrar-se-iam de *Um rio imita o Reno*, aquele romance situado numa cidadezinha de imigração alemã; outros ainda, estudiosos da literatura, pensariam em *Uma interpretação da literatura brasileira*; um ensaio que se propõe a redefinir os parâmetros para uma historiografia da literatura nacional, e, se houvesse um colega português, da área de Letras, ele responderia: *Eça de Queiroz e o século XIX [...]*.

E, com isso, já chegamos à questão sobre a qual gostaríamos de refletir neste trabalho. Porque a questão da recepção de Vianna Moog está fortemente ligada à passagem de gênero em gênero assim como à passagem de assunto em assunto, e, desta forma, à superação de fronteiras. No caso específico de Vianna Moog podemos observar um fenômeno bastante peculiar. Aproximando-se da obra pelo enfoque da recepção, parece que houve vários Vianna Moog. A recepção deste autor mostra-se original por ser completamente fragmentada. Para dar uma idéia do caráter multifacetado da obra deste autor e de sua recepção, daremos primeiro um resumo de sua vida e obra.

Vianna Moog nasceu em 1906 em São Leopoldo (RS), formou-se em Direito e fez-se fiscal de consumo. Participou da Revolução de 30 apoiando Getúlio Vargas. Porém, engajou-se, também na ala sul-riograndense do Movimento Constitucionalista de 1932, sendo preso e banido, e como tal transferido para a Amazônia. Foi ali onde, servindo

como fiscal de consumo, descobriu a sua veia de escritor. Voltando para o Sul com a anistia de 1934, lança o seu primeiro livro, *Heróis da Decadência*, um estudo sobre o humor. Neste livro o jovem Moog define a sua opinião em relação à posição do escritor na sociedade: ele deve ser “do seu tempo”, e, ao mesmo tempo, manter o olhar distanciado do humor. Em 1936, publica *O ciclo do ouro negro*, um estudo sobre a Amazônia concebido durante a estada no Norte que conta da descoberta de um Brasil diferente daquele até então conhecido, e introduz, com isso, uma preocupação que acompanharia o autor durante toda a sua trajetória: o olhar para a diversidade dos núcleos regionais e o Brasil heterogêneo. Depois de ter trabalhado temporariamente como diretor da *Folha da Tarde* riograndense, os livros saem em forma de catarata, todo ano um: em 1937, *Novas Cartas Persas*, um conjunto de sátiras inspiradas nas *Lettres Persanes* de Montesquieu, onde os modernos viajantes persas viajam pela Europa (a França, a Alemanha nazista, a Espanha da Guerra Civil) e pelo Brasil de Vargas do ano 1936 (publicado primeiro em jornal em 1936); em 1938, segue a biografia *Eça de Queiroz e o Século XIX*, livro de grande sucesso na época, que tenta ambientar o escritor ilustre dentro do contexto social e de pensamento da época.

Em 1939 sai o primeiro romance, *Um Rio Imita o Reno*. Essa história de um amor impossível entre um jovem engenheiro amazonense e uma jovem teuto-brasileira sul-riograndense estoura como uma bomba no fervor da campanha pela nacionalização. É elogiado, instrumentalizado, xingado, odiado, e as edições se esgotam num instante. Em 1940 Moog é transferido para a capital, onde apresenta *Uma Interpretação da literatura brasileira*, em 1942. Neste momento já se observa um conjunto de publicações muito variadas: o ensaio de cunho sociológico, a crítica literária, a ficção, a biografia, e até um *intermezzo* jornalístico. Em 1945 ingressa na *Academia Brasileira de Letras*. A partir de 1945 passa anos a fio no exterior (Estados Unidos, México, Suíça), trabalhando para o tesouro brasileiro, a *Comissão de Ação Cultural da Organização dos Estados Americanos*, e a *Comissão Social das Nações Unidas*. No final de 1954 publica *Bandeirantes e Pio-neiros*, o famoso “paralelo entre duas culturas”, a brasileira e a estadunidense, um ensaio histórico-sociológico que sublinha a importância da herança cultural religiosa na formação das respectivas culturas. Em 1959 e 1962 respectivamente seguem os romances *Uma Jan-*

gada para Ulisses e Tóia. Ambientados no mundo diplomático, introduzem – um menos, outro mais – um novo objeto de pesquisa moogiana: a América Hispânica. Mesmo aqui, porém, as outras culturas servem – como o caso dos EUA em *Bandeirantes e Pioneiros* –, não tão somente mas sem dúvida alguma, como espelho para melhor enxergar o próprio Brasil. Em 1965 sai uma coletânea de ensaios, *A ONU e os grandes problemas sociais do nosso tempo*, e, em 1968, a bio-monografia *Em Busca de Lincoln*. Em meados dos anos sessenta Moog regressa ao Rio de Janeiro, onde a família se encontra radicada desde os anos 50, e se aposenta da carreira diplomática. É chamado para o *Conselho Federal de Cultura*. Falece em janeiro de 1988.¹

A obra de Vianna Moog abarca, portanto, romances, biografias, estudos literários e ensaios de cunho sociológico. Essa aparente heterogeneidade da obra dificulta bastante o trabalho de qualquer estudioso que queira enfocá-la como um todo. Inclusive porque terá que traçar o destino de cada obra, pois elas encontram os seus receptores em comunidades de leitores bem diversas. Aqui os leitores de romances, ali os estudiosos de Letras, acolá os historiadores [...] e os leitores de um Vianna Moog, muitas vezes, não sabem da existência dos outros Vianna Moog.

Usando o conceito de *cânone*, podemos refletir sobre o quê da obra de Vianna Moog tem perdurado, foi redescoberto ou tem chance de perdurar ou ser redescoberto. Na origem do conceito de *cânone* está um conceito religioso, a lista dos escritos autênticos. Depois sofreu uma adaptação para o campo da literatura, designando o conjunto dos autores e livros consagrados, “para a eternidade”, de valor atemporal. Mas podemos observar que o linguajar fez da expressão veículo para várias

¹ Vianna Moog. *Heróis da Decadência*, Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1934; *O ciclo do ouro negro*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1936; *Novas Cartas Persas*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1937; *Eça de Queirós e o Século XIX*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1938; *Um rio imita o Reno*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1939; *Uma interpretação da literatura brasileira*, CEB, Rio de Janeiro, 1943; *Uma Civilização Passada a Limpo*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1945; *Mensagem de uma Geração*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1945; *Bandeirantes e Pioneiros*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1954; *Uma jangada para Ulisses*, Ed. Globo, Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo, 1959; *Tóia*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1962; *A ONU e os grandes problemas sociais do nosso Tempo*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965; *Em busca de Lincoln*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.

idéias. O conceito foi empregado para servir às diversas literaturas nacionais, e ajustado conforme os respectivos critérios de gosto e moral da época. Foi manejado conforme o poder das instituições que decidiam sobre, para dar somente um exemplo, o currículo escolar ou universitário.

Escolhendo a definição do cânone como um grupo de obras inspiradoras e de valor atemporal, a questão portanto seria o quê da obra ou das idéias moogianas teria sido inspirador para outros, fertilizando o solo do discurso, e ganhando desta forma, um valor atemporal. Entende-se atemporal não como eterno, mas tampouco como somente vinculado e, com isso, limitado à contemporaneidade do seu tempo. Não haverá respostas definitivas aqui e agora. No entanto, tentaremos esboçar o quadro dentro do qual essa recepção se mantém viva, apresentando alguns exemplos de persistência moogiana recentes.

E, desta forma, voltamos ao mesmo problema já levantado: enfocar o autor ou enfocar certas obras? Como vimos acima, no caso de Vianna Moog, querer refletir sobre a recepção do autor torna-se uma tarefa complicada, pelo caráter fragmentado e parcelado de sua recepção. E recepção não significa necessariamente cânone. Há recepções duradouras ou flashes momentâneos onde um motivo volta à tona, porém de uma forma completamente desconexa.

Gostaríamos de apresentar quatro casos dos últimos anos que afirmam de alguma forma o *ranking* das obras moogianas mais conhecidas. Além de se manterem vivas e fazerem parte de gêneros diferentes, também lidam com questões relacionadas a diversos tipos de fronteira.

O primeiro caso seria mais uma curiosidade ou um grande engano do que propriamente uma recepção viva: No seu estudo *Conhecendo Miguel Marques o KGB*, as autoras Maria Luiza Martini e Regina Weis dão a voz a este personagem histórico riograndense.² A certa altura, falando sobre como era a região e especialmente o rio Guaíba na infância da testemunha, lê-se o seguinte: “KGB: ‘Tinha indústria sim, mas não era poluído de todo. Era como dizia o Vianna Moog: um rio imita o Reno’.” Isto é, o título do livro e o autor são citados corretamente, mas para algo que não tem nada a ver nem com a obra, nem

² Martini, Maria Luiza & Weis, Regina. *Conhecendo Miguel Marques o KGB*, Unidade Editorial Porto Alegre, Porto Alegre, 1997.

com o autor: para a questão ecológica. O livro trata de vários assuntos, mas com certeza, o sentido metafórico do Reno no título não se refere à pureza do rio citado. Pelo contrário, um *plot* paralelo trata da necessidade de combater a difusão de doenças epidêmicas provocadas pela má qualidade da água. Mesmo não passando de uma curiosidade, este exemplo reflete porém o estupendo sucesso que este romance fez nas bandas sul-rio-grandenses, e não somente por lá. Publicado em 1939, na véspera da Campanha pela Nacionalização, o romance *Um rio imita o Reno* trata das “fronteiras” entre as culturas assim chamadas luso – e teuto-brasileiras. O casal de namorados, Geraldo e Lore, ambos representantes de grupos opostos, almeja vencer a fronteira cultural entre as duas frações mas acaba frustrado no seu desejo de síntese. Interesse entre os primeiros leitores, gerou a presença de protagonistas representantes de distintas culturas regionais, a amazonense, a da Capital, a sulriograndense.

O segundo exemplo mostra outro tipo de recepção. O achado foi resultado de uma procura, no plano das idéias, de impulsos moogianos que tenham se tornado canônicos mesmo sem que a obra como um todo, ou mesmo uma obra específica desse autor, estejam canonicamente consagradas. Pois há idéias ou metáforas que entram no discurso sem autoria. Bem vivo e bonito isso acontece onde o motivo é retomado de uma forma criativa. Um bom exemplo para tal criação inspirada numa base moogiana encontra-se na coletânea *Nós os gaúchos*.³ No primeiro parágrafo do primeiro ensaio, isto é, na abertura do livro lê-se:

Até hoje ninguém conseguiu distinguir com exatidão uma cidade cosmopolita de uma cidade provinciana. Existe a tese de que uma cidade cosmopolita nada mais é do que um arquipélago de ilhas provincianas, feitas de pequenos grupos e comunidades fechados.

Trata-se, obviamente, de um jogo intertextual com *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, de 1943. Este ensaio, na época, constituiu uma tentativa de desenvolver um novo modo de enfocar a literatura brasileira. Partindo da observação que o fenômeno Brasil não pode ser analisado adequadamente por uma historiografia tradicional,

³ Machado, José Antônio Pinheiro. “O charme provinciano”. In: Gonzaga, Sergius & Fischer, Luís Augusto (org.). *Nós os gaúchos*, Editora da Universidade UFRGS, Porto Alegre, 1992.

linear, homogenizadora, Moog sugere um enfoque diferente. Mostra-se inspirado pelas novas tendências dos estudos históricos e sociais, e transfere essa experiência para o campo da historiografia da literatura. Desta forma, chega à imagem da *arquipelaguidade*, oferecendo uma imagem diferenciada – e estruturada por barreiras naturais – do corpo continental, até então vago e impreciso. O original dizia: “[...]sob este ângulo, apesar da continuidade do território, não constituímos um continente; somos antes um arquipélago cultural. Com muitas ilhas de cultura mais ou menos autônomas e diferenciadas.”⁴ Este livro está sendo relido dentro da discussão atual sobre heterogeneidade, o híbrido e a dinâmica entre o local e o global. No jogo intertextual de José Antônio Pinheiro Machado encontramos algo que um musicólogo chamaria de “variação sobre um tema moogiano”.

Há, porém, também a sobrevivência bruta de idéias. Para ilustrar este tipo de permanência, vejamos o seguinte trecho da entrevista:

pergunta: “Quais são as causas da riqueza e da pobreza das nações?”

resposta: “Não há dúvida de que fatores ‘clássicos’, como o acesso a recursos naturais ou de mão-de-obra, são importantes. Também estou certo de que a geografia e o clima podem ser determinantes, embora muita gente não concorde com isso. Mas eu gostaria de insistir em uma variável pouco lembrada: a cultura. Ela é preponderante no sucesso material de algumas nações e no insucesso de outras. Falo de cultura em sentido amplo. Não me refiro a obras de arte, mas aos valores a curiosidade e a criatividade, e por assumir uma atitude positiva com relação ao trabalho, que a Europa Ocidental tomou a dianteira na corrida pelo desenvolvimento, 500 anos atrás. Fora da Europa, os países que assimilaram esses valores, como os da América anglo-saxônica, ou dispunham de tradições semelhantes em sua própria cultura, caso dos asiáticos, entraram para o clube dos vitoriosos.”

pergunta: “Assim como o pensador alemão Max Weber, o senhor diria que o espírito protestante está diretamente ligado à ascensão do capitalismo?”

resposta: “Certamente. [...]”

O entrevistado não é o autor de *Bandeirantes e Pioneiros* nem a entrevista é de 1954. Trata-se do historiador estadunidense David Landes, nas páginas amarelas da revista *Veja*, de 22 de março de 2000! O senhor Landes opina algo que Moog – entre outros – defendia nos anos cinquenta, e que alguns, hoje em dia, consideram superado. A

⁴ Vianna Moog. *Uma interpretação da literatura brasileira*, op. cit., p. 22.

pergunta da *Veja*, não obstante, mostra claramente a alta difusão deste tipo de pensamento no Brasil. Não é em vão que, em 1999, o sociólogo Jessé de Souza reúne um grupo de estudiosos para tratar da influência do pensamento weberiano – aqui especialmente aquele de *A ética protestante e o espírito do capitalismo* – para as interpretações do Brasil no século 20. O resultado pode ser lido no livro *O malandro e o protestante*: “É difícil deixar de atentar para a importância desse tema [i.e., ‘a racionalidade e a exemplaridade do ocidente protestante em relação a outras culturas mundiais, aproximando-se portanto, de uma perspectiva que defende a ‘superioridade’ da cultura ocidental sobre as outras’] para nós brasileiros. Compartilhando com nossos irmãos latino-americanos um *status* pouco elogioso [...] sendo filhos do outro Ocidente – católico, ibérico – fomos marcados em toda nossa história de país independente pela fascinação pelo grande irmão do norte: protestante, rico, eficiente, capitalista e democrático.” Tanto Jessé de Souza como também Roberto S. C. Moreira incluem *Bandeirantes e Pioneiros* nas suas respectivas análises do efeito do pensamento weberiano em solo brasileiro.⁵

Pela importância deste assunto explica-se também a quantidade de alusões intertextuais a *Bandeirantes e Pioneiros*, inclusive na imprensa. Eis a abertura de uma crônica de Luis Fernando Veríssimo em abril de 2000:

Há muito se discute por que o Brasil não é os Estados Unidos. Temos aí mais ou menos o mesmo tamanho, a mesma idade e mais riquezas naturais – por que eles são o que são e nós continuamos deitados eternamente etc.? Há várias teses, desde a geográfica (eles não tinham uma muralha separando uma costa estreita do resto como nós, a tese da culpa da serra) até a racial (latinos não são anglo-saxões, portugueses não são ingleses, ninguém é preconceituoso mas perai um pouquinho) passando pela religiosa (protestantes fazem melhores capitalistas e empreendedores, católicos custaram a ficar à vontade com a usura, que já foi pecado, por isso se atrapalharam) e a tese do imponderável, onde entram clima e caráter.⁶

Parafraseia-se aí o famoso trecho de abertura de *Bandeirantes e Pioneiros* que diz:

De há muito que esta pergunta anda no ar em busca de uma resposta em grande: como foi possível aos Estados Unidos, país mais novo que o

⁵ Souza, Jessé de. (org.). *O malandro e o protestante*, UnB, Brasília, 1999 / Moreira, Roberto S. C. “Weber e o mal-estar colonial”. In: Souza, op. cit.

⁶ *Zero Hora*, 06/04/2000.

Brasil e menor em superfície continental contínua, realizar o progresso quase milagroso que realizaram e chegar aos nossos dias, à vanguarda das nações, como a prodigiosa realidade do presente, sob muitos aspectos mais estupenda e prodigiosa realidade de todos os tempos, quando o nosso país, com mais de um século de antecedência histórica, ainda se apresenta, mesmo à luz de interpretações e profecias mais otimistas, apenas como incerto país do futuro?⁷

O texto de Veríssimo, além de aludir ao famoso trecho acima, brinca inclusive com a posição moogiana, incluindo-a no *pool* de posições superadas apresentadas por Moog naquela obra (a meramente positivista, a racista, a meramente econômica ou marxista etc.). Pinta um painel atual da situação do país, incluindo a questão da escravidão disfarçada, do racismo disfarçado, da oligarquia disfarçada, da corrupção aberta, da luta sem fim dos sem-terra, do esmagamento da dívida pelo sistema financeiro mundial, para mencionar somente alguns pontos tematizados com agudeza satírica.

E a propósito fronteira: como o título bem insinua, em *Bandeirantes e Pioneiros*, Moog contrapõe o sistema do bandeirantismo extrativista ao sistema do *frontier* dos Estados Unidos onde o pioneiro logo enfrenta a tarefa do cultivo das terras. Em Vianna Moog esses fenômenos históricos adquirem um valor emblemático para todo o desenvolvimento das duas culturas comparadas nesta obra.

Com efeito, dentro da discussão dos 500 anos, obviamente, os pensadores e intérpretes do Brasil foram novamente focalizados, mas podemos constatar que, na vasta produção de antologias, estudos e outros textos, pouquíssimos incluem Vianna Moog. Quando o consideram, na maioria das vezes, o fazem com a sua comparação de duas culturas, *Bandeirantes e Pioneiros*, isto é, dentro da tradição da busca de identidade através da comparação com o grande irmão do norte. Exceção: em seu artigo “Quem fomos no século 20: as grandes interpretações do Brasil”,⁸ Alberto da Costa Silva foge da regra e cita tanto *Bandeirantes e Pioneiros* como também *Uma Interpretação da literatura brasileira*.

É também a *Bandeirantes e Pioneiros* que se deve a menção de Moog na *The Cambridge History of Latin American Literature*, de 1996, onde Thomas E. Skidmore dedica três páginas do seu ensaio *The essay*:

⁷ Vianna Moog. *Bandeirantes e Pioneiros*, op. cit., p. 5.

⁸ Mota, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: A experiência brasileira*, Ed. SENAC/SESC, São Paulo, 2000, pp. 17-41.

architects of Brazilian national identity àquele ensaio: “The first widely read essayist on Brazilian identity to appear after 1945 was Vianna Moog”.⁹

Não temos espaço, aqui e agora, para fazer uma análise aprofundada da sobrevivência de partículas moogianas no discurso atual. Essa tarefa consistiria num rastreamento do pensamento moogiano (ou aspectos dele) sublinhando as suas peculiaridades. Haveria teses ou conclusões moogianas que tenham sido absorvidas pelo discurso geral, reproduzindo-se até hoje? Então a análise da recepção – inclusive, e talvez especialmente, aí onde ela apresente equívocos ou enganos – permitiria conclusões não tão somente sobre o pensamento moogiano mas também sobre o discurso atualmente em vigor. Os exemplos acima citados apontam nessa direção.

Não é em vão que as obras mais renitentes ao esquecimento sejam aquelas que lidam com a identidade cultural. O método moogiano para tratar da questão da identidade cultural é a comparação – o que é equivalente à definição da fronteira cultural – delineando o contorno das culturas a serem contrapostas, sejam elas regionais, nacionais, hemisféricas. Inclui-se aqui tanto o olhar para fora como o para dentro, permitindo – sob as limitações de um lusitanismo freyreano – uma heterogeneidade na e da unidade (no ainda: nacional). As ilhas culturais moogianas, porém, permanecem, geograficamente bem comportadas, uma ao lado da outra. Nada de entrelaçamento ou sobreposição, e menos ainda, de comunidades culturais globalmente enredadas.

Assim, mesmo sem apresentarmos uma análise exaustiva da sobrevivência de partículas moogianas, os exemplos apresentados mostram o quanto elas cabem no debate dos últimos vinte anos. Especialmente naquelas obras que se dedicam à questão da identidade cultural, refletindo, sob a forma de incoerências e contradições, o agravamento da crise conceitual que levaria outras gerações a criar um instrumental novo. Desta maneira, vale a pena a releitura da obra moogiana dentro do contexto do “hibridismo” e da “passagem das fronteiras” tanto no âmbito das ciências sociais como no da estética.

⁹ González Echevarría, Roberto/Pupo-Walker, Enrique: *The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 3, New York: Cambridge University Press, 1996, p. 347.

II

Fronteiras antropófagas

Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe

Desde a XXIV Bienal de São Paulo, concebida sob o signo do canibalismo, este conceito voltou a ancorar-se de maneira contundente na paisagem cultural brasileira. Francisco Weffort, Ministro da Cultura, ressalta a especificidade da última Bienal do milênio, antecipando as comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil:

se organizar, pela primeira vez em seus 46 anos de existência, em torno de um tema brasileiro: a Antropofagia, categoria criada por Oswald de Andrade para explicar, de um ponto de vista nacional, o processo de uma formação de nossa identidade cultural.¹

Anteriormente, registra-se um número considerável de textos críticos nos quais o conceito de antropofagia é aplicado como abreviatura abrangente a toda uma série de estudos que se dedicam à questão do nacional e do universal, notadamente europeu, na arte e cultura brasileiras.² Mencionaremos aqui, como exemplo, os ensaios de Haroldo de Campos,³ Lúcia Helena⁴ e Emir Rodríguez Monegal.⁵

¹ *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo* (I). Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. A Fundação, São Paulo, 1998, p. 20.

² Quanto ao complexo problema de definição do campo semântico entre os conceitos canibalismo e antropofagia, cabe constatar um nomadismo constante entre ambos. Como nossa proposta de análise não se concentra num momento histórico determinado, reproduzimos esse caráter nômade dentro do texto.

³ Campos, Haroldo de. "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração", *Colóquio Letras*, nº 62, 1981, pp. 10-25; "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", *Boletim Bibliográfico*, Biblioteca Mário de Andrade, nº 49, pp. 1-4, 1983.

⁴ Helena, Lúcia. "A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira", *Tempo Brasileiro*, nº 62, 1980, pp. 71-88; *Uma literatura antropofágica*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1981.

⁵ Rodríguez Monegal, Emir. "Carnaval, antropofagia, paródia", *Tempo Brasileiro*, nº 62, 1980, pp. 6-17.

Notável, nesses estudos, é uma dupla orientação. De um lado, o conceito se insere no grande arsenal das teorias modernas e pós-modernas que operam com a globalização da literatura, sua recepção e mercado. Por outro, o conceito de canibalismo literário remete a uma tradição especificamente brasileira, evocada através das crônicas seiscentistas. Basta lembrar, à margem, que os pontos bases referenciais constam dos relatos coloniais, extremamente problemáticos e de caráter dubio, dos cronistas Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry sobre o canibalismo dos tupinambás, que, ao nosso entender, foram, no seu tempo, legítimos representantes de um paradigma popular em voga na Europa. As obras desses escritores viajantes inseriam-se num gênero sensacionalista que causava grande deleite a seus leitores, ávidos por notícias exóticas de terras longínquas.⁶ Esses, por sua vez, foram retomados pelos modernistas.

Já a reconfiguração literária do conceito, na *Revista de Antropofagia* e no “Manifesto Antropófago”, apresentava ambivalência entre o nacional e o internacional. Por um lado, a parábola canibal afirma reiteradamente a diferença: o Brasil é o país dos antropófagos, no qual a devoração do outro, em vez de levar à alienação, representa a revigoração do próprio. A suposta sujeição transfigura-se, observando-se mais detidamente, em um jogo sofisticado, no qual o algoz, o colonizador, sem dar-se conta, se transforma em vítima do colonizado.

Esse jogo de substituições entre distintos significantes e metáforas pertence também ao caráter lúdico dos procedimentos de vanguarda, que não admitem um simples ancoramento ideológico. Não surpreende, portanto, que o “Manifesto Antropófago” do modernismo não reduza o canibalismo literário ao país dos antropófagos, proclamando-o como “única lei do mundo”:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os collectivismos De todas as religiões. De todos os tratados de paz.⁷

Há uma ambivalência entre o empenho de pensar a diferença de uma literatura nacional, por um lado, e, por outro, pretender a sua in-

⁶ Fleischmann, Ulrich; Röhrig-Assunção, Mathias & Ziebell-Wendt, Zinka. “Os tupinambá: realidade e ficção nos relatos quinhentistas”. In: Kohut, Karl (ed.). *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*, Vervuert, Frankfurt/M., 1992, pp. 121-230.

⁷ Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Revista de Antropofagia*, 1928, p. 7.

corporação estratégica ao panteão internacional da literatura e da crítica literária.⁸ Incorporação essa intencionada desde o princípio pelos modernistas e que se evidenciou como necessária com a crescente globalização. No âmbito dessa ambivalência, as referências a releituras dos cronistas do século XVI são de particular importância.

De maneira geral, é possível demonstrar que se efetuou um distanciamento progressivo entre o uso metafórico feito pela crítica literária, como proposta cultural, e o paradigma popular do antropófago brasileiro. No modernismo brasileiro, a referência aos cronistas articula-se reiteradamente de maneira lúdica através das imagens de Hans Staden e De Bry e de citações do tipo: “ali vem a nossa comida pulando”, ou através de jogos de palavras: “tupy or not tupy”.

O novo debate antropofágico da crítica literária também não prescinde da prática de alusões, mas limita-se, cada vez mais, ao uso aleatório da palavra canibal no título e à aplicação de citações de textos críticos canônicos da linha antropofágica anteriores.⁹ Na linha de sucessão das fases que determinaram o discurso antropofágico que vai dos cronistas, passando pelos modernistas, até chegar ao intelectual de hoje, este último limita-se a citar o canibalismo já digerido pelos modernistas e pelos críticos posteriores, sendo que Haroldo de Campos hoje se transformou no prato predileto de devoração.¹⁰ Citações dos cronistas seiscentistas são cada vez mais raras nos textos atuais. O que

⁸ Sobre as limitações da crítica em pensar a antropofagia no âmbito de uma filologia nacional, ver: Rincón, Carlos. “Antropofagia. Sobre las vicisitudes de la metáfora de Oswald de Andrade”. In: Schidlowsky, David; Gaudig, Olaf & Veit, Peter (eds.). *Zwischen Literatur und Philosophie. Suche nach dem Menschlichen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Víctor Farías*, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, Berlin, 2000, pp. 253-269.

⁹ Como exemplo da tentativa de conectar o termo com outros discursos atuais da crítica literária, mencione-se aqui o Simpósio Internacional realizado em junho de 1998, na Casa das Culturas do Mundo em Berlim/Alemanha, com o título sugestivo de “Kulturaneignung heute: Recycling, Kannibalismus, Hybridisierung, Translatio” (Apropriação cultural hoje: reciclagem, canibalismo, hibridismo, translatio).

¹⁰ Na introdução de Paulo Herkenhoff ao Catálogo do Núcleo Histórico da XXIV Bienal, lê-se: “o artigo ‘Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira’ (1980), de Haroldo de Campos, foi fundamental para a compreensão do processo histórico da cultura brasileira, da latência permanente de modos antropofágicos, desde o século XVII, com o poeta Gregório de Mattos. A antropofagia é estratégia crucial no processo de constituição de uma linguagem autônoma num país de economia periférica.”

significaria que o debate sobre a razão antropofágica teria-se tornado auto-referencial e que permitiria argumentar que o conceito canibalismo é substituível por outros conceitos como intertextualidade, mestiçagem, creolização, hibridismo, etc.

A questão que surge é se a referência ao canibalismo reflete apenas emblematicamente uma posição brasileira específica que, de maneira ampliada, encontra-se incorporada à nova crítica literária internacional. Gostaríamos, portanto, de tentar uma comparação com um outro debate antropofágico que se articulou no Caribe. A comparação é oportuna: tal qual os tupinambás no Brasil, os índios caribes foram difamados como canibais por inúmeros cronistas. Cristóvão Colombo foi o primeiro a constatar o fato,¹¹ sendo seguido por uma série de cronistas franceses. Du Tertre,¹² Raymond Breton e Père Labat¹³ são os mais conhecidos fundadores e perpetuadores do mito do canibal caribenho, tão pouco merecedor de crédito quanto o mito do canibal tupinambá.¹⁴

O segundo nível da recepção é literário: Shakespeare, no ano 1611, cria o personagem Calibán, um estranhamento metatético do canibal. Sob esse nome, relacionado diretamente a esse personagem do drama *The Tempest*, Calibán virá a tornar-se o símbolo mais importante do conflito cultural, crítico e anticolonial do século XX, um conflito rico em detalhes, cuja trama não nos cabe reconstruir nesse contexto. Interessa aqui chamar a atenção para a semelhança do caminho

¹¹ A 23 de novembro de 1492, Colombo anota no seu diário de bordo que se aproximava de uma terra chamada Bohío e que, segundo ouvira, “había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo. Y desde que vieron que lleva este camino”, diz que “no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada”. Apud: Colón, Cristóbal. *Los quatro viajes del almirante y su testamento*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p. 20. Nesta passagem, não é a primeira vez que a palavra canibal aparece como designadora de um povo, ela demonstra, porém, como o clichê do canibal feroz, análogo ao antigo imaginário dos monstruosos habitantes dos confins da terra, é aplicado em antagonismo aos “índios bons”, aos taínos, habitantes das grandes Antilhas. Ver: Hulme, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the native Caribbean, 1492 — 1797*, Methuen, London, 1986, pp. 14-43.

¹² Du Tertre, Jean-Baptiste. *Histoire Générale des Antilles Habitées par les Français*, v. II, Kolodziej, Fort-de-France, 1978 (Original: 1667).

¹³ Labat, R. P. *Nouveau voyage aux Isles de l'Amérique*, Horizons Caraïbes, Fort-de-France, 1972 (Original: 1742).

¹⁴ Myers, Robert A. “Island Carib Cannibalism”. In: *Nieuwe West-Indische Gids*, v. 58, n° 3-4, 1984, pp. 147-185.

percorrido do paradigma popular ao paradigma intelectual no Caribe e no Brasil.¹⁵

Os pilares mais importantes da terceira fase caribenha são o ensaio do uruguaio José Enrique Rodó,¹⁶ de 1900, intitulado *Ariel*; a readaptação do texto dramático shakesperiano *The Tempest*, por Aimé Césaire,¹⁷ *Une Tempête*, de 1967 e inúmeros ensaios do crítico literário cubano Fernández Retamar.¹⁸ Comparando-os ao debate antropofágico brasileiro, sobressaem três aspectos:

- Já em Shakespeare, como em todos os textos que o seguem, Calibán, apesar de trazê-lo implícito em seu nome, não é apresentado como canibal. Para Shakespeare, Calibán é “some monster of the isle with four legs” (*The Tempest*, II.ii.34); para Rodó, Calibán é um “símbolo de sensualidad y torpeza”;¹⁹ e nas apropriações posteriores, a imagem passa a assumir traços mais positivos, sem que se proceda uma alteração das qualidades básicas.²⁰ Para Césaire, assim como para Retamar, Calibán é o símbolo dos habitantes nativos e dos

¹⁵ Para uma análise comparativa mais detida da relação entre Calibán e canibal, ver: Klengel, Susanne. “From ‘cultural cannibalism’ to metalinguistic novel-writing”. In: *Intellectual News*, nº 6-7, 2000, pp. 57- 65.

¹⁶ Rodó, José Enrique. *Ariel*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976 (Original: 1900).

¹⁷ Césaire, Aimé. *Une tempête. D’après ‘La Tempête’ de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*, Présence Africaine, Paris, 1967.

¹⁸ O primeiro ensaio de Roberto Fernández Retamar, usando o símbolo de Calibán como legítimo representante da cultura latino-americana, aparece em um número especial da revista *Casa de las Américas*, de 1971. Sobre as implicações políticas que levaram à gênese do ensaio, consulte: Gómez, Rafael. “Roberto Fernández Retamar y la descolonización cultural latinoamericana”, *Confluencia*, v. 12, nº 2, 1997, pp. 49-61.

¹⁹ Rodó, op. cit., p. 3.

²⁰ Para Rodó, hoje considerado como o autor uruguaio mais importante de sua época, que escreve seu ensaio em repúdio à intervenção dos Estados Unidos na guerra de independência de Cuba em 1898, a América do Norte é o reino de Calibán, contrastando com a América do Sul, que incorpora o reino de Ariel. Calibán representaria o materialismo e utilitarismo norte-americano, em contraste com a espiritualidade de Ariel, como representante do reino da razão sul-americano. No entanto, a imagem de Calibán era uma mistura de rechaço e fascínio pelo dinamismo e modernidade da sociedade norte-americana. Para uma visão de conjunto da recepção do drama *The Tempest*, de Shakespeare, na América, Europa e África, ver: Bader, Wolfgang. “Von der Allegorie zum Kolonialstück: zur produktiven Rezeption von Shakespeares Drama *The Tempest* in Europa, Amerika und Afrika”. In: *Poetica*, v. 15, nº 3-4, 1983, pp. 247-288.

escravos negros, dessa grande maioria relegada à afasia e ao ostracismo social.²¹

- O Calibán de Shakespeare e das versões posteriores encontra-se encarcerado numa oposição dialética a seus adversários, ao senhor branco, Próspero, e a Ariel (na versão caribenha, representando o intelectual mestiço, adaptado ao sistema). Ao contrário do canibal dos modernistas brasileiros, Calibán, desde o início, não possui um campo de ação próprio e autônomo. É vítima e não algoz. Daí não poder ser canibal, pois, se assim fosse, no sentido modernista, devoraria seu adversário e, desta maneira, se livraria dele. O canibal brasileiro dispõe de uma ferocidade ontológica, o canibal caribenho é um aprendiz da revolução.
- Devido a esses aspectos, Calibán tem um alcance limitado. Desaparece da história literária do Caribe no momento em que a luta anticolonial não é mais o paradigma determinante do discurso de alteridade.²² Nas teorias de Edouard Glissant, o representante mais persuasivo da era pós-moderna no Caribe, não se encontra mais nenhuma alusão ao paradigma Calibán. Em seu lugar, elabora um discurso que postula a supressão das fronteiras entre centro e periferia através de um paradigma de um multiculturalismo potencialmente compensador, tendo como meta a dissolução da nação como centro dominante homogêneo.

Onde se encontra a essência do antagonismo entre o canibal modernista e seu irmão, o Calibán caribenho? O primeiro, o canibal tupi,

²¹ Enquanto no texto dramático de Aimé Césaire, Calibán representa o escravo negro, Fernández Retamar identifica Calibán ao povo cubano em geral, rejeitando enfaticamente a formulação de Rodó. Para a recepção da obra de Dominique O. Mannoni, *La psychologie de colonization*, que usou o símbolo de Calibán para os povos oprimidos do mundo, na área do Caribe e sua influência no processo de inversão do mito, ver: Vaughan, Alden T. “Caliban. Third World: Shakespeare’s savage as sociopolitical symbol”. In: *The Massachusetts Review Summer*, 1988, pp. 289-313.

²² Em 1993, Fernández Retamar publica um ensaio que intitula sugestivamente de “Adiós a Calibán”: Fernández Retamar, Roberto. “Adiós a Calibán”. In: *Casa de las Américas*, n° 191, 1993, pp. 116-122. Veja-se também: Fernández Retamar, Roberto. “Calibán quinientos años más tarde”. In: *Nuevo texto crítico*, v. 6, n° 11, 1993, pp. 223-244; Idem. “Calibán revisitado”. In: *Casa de las Américas*, n° 157, 1986, pp. 152-159.

entra em cena no momento em que o Brasil, um país enorme, com um potencial econômico incalculável, como república, entra na sua primeira fase de modernização. O problema não consiste mais em proclamar a justiça de índole moral frente ao poder colonial. Trata-se de reivindicar a igualdade entre uma nação ascendente, progressiva e outras nações. Um outro discurso define-se como sendo central: o discurso de imposição de um novo modelo de nação, que deveria servir de alternativa ao modelo da nação homogênea. A nova nação "tropical" ganha forma nesse processo de constante devoração, num processo de multiculturalismo que, numa primeira fase, se desenvolve dentro dos moldes de um Estado nacional. João Ubaldo Ribeiro demonstra-o nitidamente ao iniciar seu romance épico *Viva o povo brasileiro*²³ com o episódio do Caboclo Capiroba, que devora os holandeses invasores e, ao mesmo tempo, serve de alcoviteiro entre a relação de sua filha e uma das vítimas, assegurando, dessa maneira, a ampliação da variedade genética da nova nação. No modernismo, o Brasil busca tanto a aceitação da sua qualidade de nação quanto da sua heterogeneidade no âmbito cultural, demonstrando a possibilidade de uma literatura experimental e de vanguarda num país subdesenvolvido.

O que vem a significar que a ambigüidade, anteriormente mencionada, entre o discurso nacional e o internacional não representa mais que os dois lados de uma mesma moeda. A teoria literária antropofágica brasileira de hoje não se diferencia, essencialmente, dos outros modelos pós-modernos de crítica literária, o que a diferencia é o seu posicionamento. O Brasil apresenta-se como espaço continental diferenciado em si, enquanto o Caribe, por sua natureza, está em busca contínua de ampliação. Não é em vão que o já mencionado teórico Edouard Glissant usa o termo "arquipélago" como imagem de relações interestaciais. O que significa que a insularidade do Caribe vem a transformar-se em um novo paradigma, oposto àquele da "unicité excluante"²⁴ (unicidade excludente). Os habitantes da região insular descobrem, portanto, que, vindos de uma das regiões menos desenvolvidas e es-

²³ Ribeiro, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, pp. 37-50.

²⁴ Glissant, Edouard. *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997, p. 36.

truturadas do mundo, passam a ser os preconizadores de uma nova era: aquela do novo “chaos monde” da globalização.²⁵ Sua característica central é a constante mobilização dos povos/ migração e seu caráter errante,²⁶ povos que há muito eliminaram suas fronteiras nacionais. O desastre histórico e as desvantagens que a antiga colonização trazia consigo passam a ser uma vantagem. Calibán, o habitante de uma pequena ilha dependente sem saída, não tem a mínima chance de devorar o seu adversário, a poderosa metrópole. Mas agora lhe resta a possibilidade de inverter, por motivos de ordem moral, mas também como paradigma de um novo tempo, as regras do jogo, com a esperança de infiltrar-se, sub-reptícia e pacificamente, na cultura do outro.

Em exagerado resumo, poderia concluir-se que o índio tupi, através da devoração de seu adversário, se transforma no fundador de uma nova árvore genealógica de um novo mundo cultural, enquanto a Calibán só resta a busca da salvação como migrante na metrópole.

²⁵ Idem, *ibidem*, pp. 22-24.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 52.

Vera Maria Chalmers

O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira

O primitivismo de Oswald de Andrade subverte o olhar do estrangeiro sobre o Brasil. O texto dos viajantes na “Poesia Pau Brasil” recorta o nativismo da expressão do primeiro sentimento sobre a terra e o expõe, em novo contexto poético, ao olhar avisado do humor vingativo do modernista:

erro de português
Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português¹

A Antropofagia oswaldiana fundada no relato do canibalismo ritual do homem brasileiro por Hans Staden é uma operação simbólica: a transformação do tabu em totem. A devoração das qualidades admiradas do inimigo e a assimilação de suas virtudes guerreiras; “como símbolo da devoração a Antropofagia é a um tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica”, afirma Benedito Nunes.² A Antropofagia exprime o “pensamento selvagem”, de acordo com Claude Lévy-Strauss, citado por Benedito Nunes³ — “pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado”.

¹ In: *Poemas Menores*, 1925.

² Nunes, Benedito. “A Antropofagia ao alcance de todos”- II A metafísica bárbara. In: *Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias*, Obras Completas de Oswald de Andrade — 6, Civilização Brasileira (Em convênio com o Instituto Nacional do Livro — MEC), Rio de Janeiro, 1970.

³ Idem. “A Antropofagia ao alcance de todos” — A visão poética de Pau Brasil, op. cit. O autor cita Levi-Strauss — *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris, 1962.

A “arte negra” cubista penetra a criação Pau Brasil de 1924 e a Antropofagia de 1928 por uma inversão de perspectiva. O que no primitivismo europeu é exotismo etnográfico para o modernismo oswaldiano é uma “descida antropofágica” ao encontro de nossas raízes étnicas e culturais: o índio e o negro, que sustentam o “ethos” do nosso pensamento. O primitivismo é congenial à poesia e à arte modernista, afirma Antonio Candido. De acordo com Paulo Prado, Oswald de Andrade descobre o Brasil do atelier de Tarsila na Place Clichy, o “umbigo do mundo”, deslocado da Grécia dos Clássicos. O deslocamento do torna-viagem permite a devolução do olhar do estrangeiro ao “um” que ficou em terra. E que olha de volta, com a visão modificada pela digestão difícil dos valores assimilados dos europeus. Esse olhar é de vingança: “Tínhamos a justiça codificação da vingança”, diz o “Manifesto Antropófago”.

De acordo com Benedito Nunes, a filosofia antropofágica de Oswald de Andrade dos anos 50, quando escreveu a tese “A Crise da Filosofia Messiânica”, é uma filosofia trágica de inspiração nietzscheana, cuja catarse é a devoração: é o inimigo sacro que estamos devorando. A Antropofagia é uma manifestação do “sentimento órfico”, enraizado no profundo catolicismo oswaldiano, é o sentimento do Sagrado como “outro”. A Antropofagia é uma metafísica bárbara. Ainda de acordo com Benedito Nunes, a Antropofagia “selou a definitiva aliança entre o inconformismo político de Oswald de Andrade e o fundo religioso e místico do seu espírito”.⁴

A palavra instigadora “devoração” condensa impulsos agressivos, “signo de uma síndrome ancestral”, conforme Benedito Nunes,⁵ fincada em nossa cultura original, com componentes mágicos, instintivos e irracionais; em confronto com o racionalismo da cultura ocidental, que se nos impõe. A atualidade da metáfora antropofágica modernista está na resistência à univocidade da civilização ocidental “globalizada”.

1. Um curto aparte

Este ensaio pretende “puxar” da Antropofagia de Oswald de Andrade uma reflexão sobre a técnica na literatura e na arte modernista, e estender o pensamento ao momento atual de homogeneização da arte atra-

⁴ Nunes, Benedito. “Homem de muita fé”. In: *Oswald Canibal*, Perspectiva, São Paulo, 1975, p. 57.

⁵ Idem. *Oswald Canibal*, op. cit.

vés da mídia. A questão que quero pôr em discussão é se a Antropofagia, como resposta à importação da técnica, ainda é uma proposta possível à invasão da tecnologia nas sociedades periféricas. Ou se perdeu sua atualidade e se transformou num anacronismo, na era da “única tecnologia eficaz”, a informação, aliada à finança.⁶ E, por fim, questionar o esvaziamento da noção de “apropriação”, como um eufemismo do conceito de “devoração” ritual da Antropofagia de Oswald de Andrade, na “atualização” literal deste conceito pela proposta temática da 28ª Bienal de São Paulo. Uma proposição que investe na noção de descentralização da produção artística, mas “canibaliza” o pensamento utópico de Oswald de Andrade.

2. De volta ao assunto

A elaboração da Antropofagia dá-se ao longo da carreira de escritor de Oswald de Andrade. O “Manifesto Pau Brasil” de 1924 já prenuncia elementos que irão constituir as noções fundamentais do “Manifesto Antropófago” de 28. Logo no início, o “Manifesto Pau Brasil” preconiza: “O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso.” A orgia carnavalesca simboliza o retorno à origem, a busca da unidade primitiva, a qual promove a individuação. O carnaval exprime o “espírito da música”, que submete a razão ao mistério do sagrado. O carnaval expressa a paixão dionisíaca, o sofrimento do deus dilacerado, cuja unidade é reconstituída nas trevas do sentimento órfico.⁷ Os cordões de Botafogo são a “obra de arte integral”, tal como a ópera wagneriana teorizada por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*. “Bárbaro e nosso”, resume o “Manifesto Pau Brasil”. Oswald de Andrade busca no “espírito dionisíaco” o fundamento sagrado da nossa “barbárie”. As leituras de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche inspiram os aforismos do manifesto de 24. A tensão dramática da nossa cultura se resolve na catarse carnavalesca. Da noção de catástrofe grega, Oswald conserva sobretudo o misticismo de Dionísio, o qual se exprime nos “cordões de Botafogo”, nos quais se abolem as diferenças, as

⁶ Santos, Milton. *Por uma outra globalização*, Record, Rio de Janeiro, São Paulo, 2000, p. 77.

⁷ Nunes, Benedito. “A Antropofagia ao alcance de todos” — A metafísica bárbara, op. cit.

interdições, se vivência a morte e o renascimento. O manifesto conclui: “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil.”⁸

A barbárie oswaldiana em Pau Brasil assimila a noção antropológica dos viajantes europeus à elaboração erudita das fontes filosóficas. A barbárie não se opõe à civilização, como no Ocidente, para o qual é sinônimo de selvageria. A cultura nativa deseja apropriar-se da técnica ocidental, para fugir à imitação dos modelos europeus e constituir uma sociedade fraterna e solidária; através de “uma prática culta da vida”, cujos atores serão engenheiros ao invés de juristas. Ao mesmo tempo, em que conserva a técnica residual da sociedade primitiva ancestral e os seus laços de solidariedade, na projeção utópica de uma civilização própria.

3. A conceituação da Antropofagia oswaldiana

O “Manifesto Antropófago” amplia e aprofunda as propostas do “Manifesto Pau Brasil”. Abre o “Manifesto Antropófago” o aforismo: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” O modernismo de Oswald de Andrade toma a figura emblemática do índio tal como no Romantismo, como alegoria da formação da nacionalidade. Mas, ao contrário do índio do contrato social de Rousseau, idealizado pelo Romantismo, opõe a figura do canibal, como alegoria da resistência à hegemonia política e cultural do Ocidente. O índio histórico, derrotado pela expansão do capital comercial, pelo genocídio e pela escravidão, é alçado a resíduo cultural de resistência ao capital industrial moderno, nos anos vinte e trinta. O canibalismo praticado pelos tupinambás, relatado pelo viajante Hans Staden, como ritual de devoração das qualidades guerreiras do inimigo vencido, é tomado por Oswald de Andrade, em suas leituras dos viajantes, como metáfora de resistência, pela devoração dos valores culturais do estrangeiro e sua transformação num produto cultural autóctone, assimilando a técnica avançada do colonizador à técnica “atrasada” da cultura periférica ao sistema cultural dominante. A figura idealizada do índio cavalheiresco do Romantismo passa de recurso estilístico de afirmação da naciona-

⁸ *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

lidade, frente ao concerto das nações, para significar, na figura do antropófago, um produto cultural “novo” capaz de emulação e de concorrer com outros produtos junto ao mercado mundial: o primitivo. Lembra o “Manifesto Pau Brasil” em 24: “E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral”. O contexto histórico-social no qual se processa esta dinâmica é a polêmica da vanguarda literária e artística européia, cujos recursos estilísticos do seu discurso “revolucionário”, nos manifestos, é originado pela retórica das vanguardas políticas da época e por sua dimensão utópica. “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação”, já declarava o “Manifesto” de 24. Como assinala Haroldo de Campos,⁹ o momento histórico é propício à inversão de valores operada pela Antropofagia, pois as vanguardas européias se apoderam das criações culturais africanas e asiáticas assimiladas às inovações da técnica industrial, o “acabamento de **carrosserie**” preconizado pelo “Manifesto Pau Brasil”. “Primitivos de uma nova era”, tal como apregoam os futuristas italianos. O primitivismo brasileiro pretende fazer concorrência com o exotismo europeu, dos novos viajantes da modernidade. As vanguardas européias copiam os estilemas da “arte” primitiva, sem qualquer consideração etnográfica ou antropológica sobre a função ritual destas imagens e destes objetos. O modernismo europeu estiliza os objetos rituais das culturas exógenas, dessacralizando sua significação de transcendência, como objetos de culto. A Antropofagia oswaldiana repõe o caráter ritual da operação de assimilação das culturas primitivas na metáfora da transformação do tabu em totem, em suas leituras de Freud. A Antropofagia propõe-se como uma operação metafísica, a qual preserva o resíduo do caráter de culto do ancestral primitivo. Para nós, o primitivismo é um produto cultural autóctone, descontada a distância antropológica e social entre a selva e a cidade. Pois o primitivo é evidentemente uma criação cultural urbana e cosmopolita. A cidade de São Paulo é produtora das políticas de comercialização do café para o mercado mundial e do discurso ideológico que acompanha a monocultura paulista. A técnica da monocultura, entretanto, é desigual em relação à evolução da tecnologia industrial, a qual se processa na cidade de São Paulo.

⁹ Campos, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. In: *Poesias Reunidas, Obras Completas de Oswald de Andrade* — 7, 3a ed., Civilização Brasileira — MEC, Rio de Janeiro, 1972.

Há uma oposição dialética entre o campo e a cidade no âmago do primitivismo oswaldiano. A cidade é sobretudo a produtora do discurso que sustenta politicamente o campo. O que se dá na cidade provinciana que se urbaniza rapidamente é a aceleração da tecnologia da máquina e da informação. A polêmica modernista de Oswald de Andrade soma o conceito estético de “techné” à concepção do sistema de técnicas associadas à finança que constitui o fundamento do conceito de tecnologia da produção de mercadorias. A Antropofagia sustenta a tensão entre a prática como conhecimento do conceito aristotélico de técnica e a “prática culta da vida”, a qual insere a obra literária e artística no mercado. As técnicas de produção no campo são locais, apesar da sua produção dirigir-se ao mercado externo. O crescimento urbano dá-se juntamente com a evolução das técnicas industriais importadas, sustentadas pelo campo. As contradições da evolução das técnicas do campo e da cidade e a velocidade da informação produzem uma situação de descompasso entre o local e o universal. A percepção da presença de técnicas divergentes origina as teses de Oswald de Andrade sobre a civilização caraíba, a qual desenvolve ao longo de sua produção literária e ensaística. A escolha do primitivismo exprime a atualização da técnica vanguardista e a conservação da técnica residual ancestral e “anacrônica”, com respeito ao mercado. A originalidade da metáfora antropofágica advém da sua percepção da particularidade da cultura brasileira, produzida na periferia do sistema cultural dominante do mercado mundial. Ao reclamar a originalidade nativa Oswald de Andrade preserva da cultura ancestral do índio as suas práticas sociais de produção e de solidariedade, na situação de escassez, do “comunismo primitivo” do que ele chama de “civilização caraíba”. O “Manifesto” de 28 preconiza o matriarcado, contra o patriarcalismo, “cadastrado” por Freud, como forma de organização social solidária e anti-autoritária, com base nas leituras de Engels e de Bachofen.¹⁰ Fundamentado nas teses de Keiserling, em *Le Monde qui naît*, o escritor preconiza o “bárbaro tecnizado”, isto é, a atualização da técnica e a conservação das práticas sociais de solidariedade primitivas. Depois da segunda guerra, Oswald de Andrade percebe o advento da sociedade de

¹⁰ Nunes, Benedito. “A Antropofagia ao alcance de todos” — Antropofagia e Utopia, op. cit.

consumo e a importância do cinema como arte produzida para o consumo de massa. O *american way of life* invade as formas de organização social em escala mundial. O “Manifesto Pau Brasil” já observava: “Uma nova escala: a outra, de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes, Gazômetros, Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e figurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.” O culto das estrelas cinematográficas pelo grande público e o desnudamento dos corpos produzidos pela indústria cinematográfica americana, prenunciam para o escritor, nos anos cinquenta, a transformação da sociedade pela técnica e a virtualidade da superação do patriarcalismo, pela emancipação da mulher operada pela Revolução Industrial da era da máquina. Hollywood produz uma nova visualidade, a qual contém, para Oswald de Andrade, em germe, uma transformação social importante.

4. Canibalismo e Antropofagia

A Antropofagia oswaldiana é um pensamento historicamente produzido, entre 24 e 28, num momento dado da evolução do capital industrial. A sua transposição como “tema” de debate para a produção literária e artística atual é problemática, pois des-historiciza uma noção precisa, um “diagnóstico” sobre a produção cultural brasileira das vanguardas históricas dos anos 20 até os anos 30. Para compreender melhor este debate é preciso situá-lo historicamente.

Wilson Martins, em seu ensaio “Canibalismo Europeu e Antropofagia Brasileira” (Introdução ao estudo das origens da Antropofagia),¹¹ põe em questão a originalidade da metáfora antropofágica, criada por Oswald de Andrade. O ensaio põe em pauta um “canibalismo” europeu, presente já no Futurismo Italiano, nos contos de Marinetti, de 1922, “Gli Amori Futuristi” e na revista dirigida por Picabia, *Cannibale*, a qual publica dois números, de 25 de abril e 25 de maio, em 1920. O crítico aponta o Futurismo italiano e o Dadaísmo francês, como fontes

¹¹ Publicado no *Suplemento Literário Minas Gerais*, em 16 de novembro de 1968.

da Antropofagia. Mas o canibalismo preconizado por Marinetti no conto, “Il Negro”, republicado em *Scattole d’amore in conserva* (1927), com o título, “Consiglia ad una signora sceltica”, é uma expressão literal do esquiteamento do corpo do amante negro, sua distribuição aos pedaços por um ambulante de rua à vizinhança e a mastigação dos órgãos genitais pela referida senhora. A mutilação e a emasculação do negro no conto de Marinetti é uma narrativa escatológica e objetiva chocar, por seu conteúdo de perversão sexual, a moral burguesa e os cânones da literatura de cunho dannunziano. Transcrevo os trechos citados pelo crítico: “Correi já para fora, abri uma passagem na multidão e sem barganhar, sem discutir, a qualquer preço, comprei os dois melhores pedaços de vosso belo sedutor negro! Isto vos será fácil, pois sois competente em matéria de anatomia masculina. Não façais a tolice de cozinhá-los. É preciso comê-los crus.” A literatura erótica de Marinetti, ao opor-se ao decadentismo dannunziano psicologizante, utiliza o canibalismo como fonte do vitalismo, presente em outras manifestações futuristas. A significação do canibalismo do conto de Marinetti é agressivamente repugnante, por seu rebaixamento de um suposto “primitivismo” negro à devoração da energia sexual do negro. A explicitação do ato sexual perverso do europeu decadente no conto de Marinetti não tem nada de semelhante à ação simbólica da devoração operada na Antropofagia de Oswald de Andrade com respeito ao selvagem. Pois a perspectiva adotada por Oswald de Andrade é a do primitivo em oposição ao europeu colonizador. A vanguarda futurista canibaliza o primitivo para comê-lo como fonte de energia sexual, produtora de energia destrutiva. O “Manifesto Futurista” apregoa a guerra como “única higiene do mundo”. O canibalismo se apresenta em Marinetti como uma proposta de saneamento da cultura, para além do alcance da palavra poética, no ativismo militar. Ora, o primitivismo brasileiro jamais se apresentou como um vitalismo regenerador deste tipo.

Wilson Martins assinala, ainda, na segunda parte do seu ensaio, a dívida da Antropofagia para com o grupo Dada de Paris. Sobretudo, à revista *Cannibale* de Picabia. Embora reconheça que não existe nesta publicação qualquer teorização sobre o canibalismo, presente apenas no primeiro número, no qual Picabia assina como “Cannibale, farsante e raté”. Wilson Martins refere-se à polêmica sobre Dadá em Paris. Robert-Dessaignes responde à pecha de “alemão” atribuída ao movi-

mento, por Jean Cocteau, em “Dadalândia”. Transcrevo do ensaio de Wilson Martins: “Acusa-se Dada de um crime: ser alemão. [...] Arte alemã. Há então uma arte francesa? Há um pedaço da terra que por sua natureza física suscita um espírito dominado pelas características dissolventes oceânicas. O que cai sob a pata deste espírito torna-se sua própria pele aparente. Espírito e Arte franceses.” Mais adiante, prossegue: “A virtude francesa é precisamente saber absorver sem morrer um montão de produtos diferentes e devolvê-los misturados com um odor tal que ninguém se poderá enganar no mundo inteiro sobre a origem desta síntese, e que se possa dizer da América à Checoslováquia: Que requintado. Eis o gosto francês.”¹²

De modo que, a idéia do canibalismo estava no ar, entre as vanguardas da Europa. Mas as fontes do canibalismo ritual brasileiro não são apenas os movimentos da vanguarda, mas, também, os relatos dos viajantes europeus do século 16, aos quais o ensaio do crítico não se reporta. No que diz respeito às influências, Wilson Martins refere-se, ainda, à possibilidade de Oswald de Andrade ter tomado conhecimento da publicação dos contos de Marinetti, provavelmente lido no Brasil, em sua segunda versão, *Scattole d'amore in conserva*. Pois no mesmo volume está publicado o “Auto-Retrato”, no qual Marinetti narra a “triumfal explosão do Futurismo na América do Sul”, durante a sua viagem de 1926, e cita Antonio Sales e a *Revista do Brasil*. Há outros contos na coletânea, os quais tematizam o canibalismo como ato sexual pervertido, tais como: “La Guancia” e “La Carne Congelata”. O crítico insinua que Oswald de Andrade pudesse ter se apropriado da idéia do canibalismo pela leitura de Marinetti.

A seguir, no que diz respeito ao Dadaísmo francês, o mesmo crítico refere-se à Livraria “Au Sans Pareil”, freqüentada pelos dadaístas e surrealistas, cujo proprietário, René Hilsum, foi o responsável pela gerência da coleção “Littérature”, “onde já haviam sido editados Breton (*Mont de Pieté* 1919), Vaché (*Lettres de Guerre* 1919), Cendrars (*Dix-neufs Poèmes Élastiques* 1919), Breton e Soupault (*Les Champs Magnétiques* 1920), Éluard (*Les Animaux et les Hommes* 1920). O editor também distribuía publicações de vanguarda de todo mundo”. O ano de 1923, escreve Wilson Martins, é uma data de gran-

¹² Martins, Wilson. “Canibalismo Europeu e Antropofagia Brasileira” (Introdução ao estudo das origens da Antropofagia), op. cit.

des decisões na literatura francesa. “Após o fracasso do Congresso de Paris em abril de 1922, última manifestação organizada do Dadá, o caminho está livre para a cisão surrealista”, [...] até a eclosão da *Révolution Surréaliste* (dezembro de 1929). O crítico prossegue, “é neste meio que vai chegar Oswald de Andrade” e é possível que tivesse contato com a revista *Littérature*,¹³ cujos colaboradores incluíam Picabia, Breton, Desnos, Péret, Éluard, Ernst, Vitrac, Bason, Picasso, Soupault, etc. [...]. Tzara preparava o último espetáculo Dada, a “Soirée du Coeur à Barbe”, realizada em julho de 1923, com a participação de Erik Satie, Cocteau, Soupault, Ribemont-Dessaignes, etc. [...]. E finaliza, “tudo isto centralizava-se no ‘Au Sans Pareil’”. Ora, Oswald de Andrade relacionava-se com Hilsum, “o qual permite a inclusão da firma como responsável pela impressão do *Pau Brasil* (1925)”. E continua: “o fato não documenta apenas a ligação entre Oswald e aquela empresa, mas nos mostra também que o brasileiro queria participar do movimento francês”.

Wilson Martins, em 68, no auge da apropriação da obra de Oswald de Andrade pela vanguarda concretista de São Paulo, deseja sobretudo mostrar a possível influência direta da vanguarda italiana e francesa na elaboração da Antropofagia. Ao mostrar o contato muito próximo do escritor brasileiro com o ocaso do Dada em Paris e a ascensão do Surrealismo, buscava associar a Antropofagia ao nascimento do Surrealismo. A polêmica é datada e diz respeito à polêmica suscitada pelo Concretismo a respeito do Surrealismo. No que diz respeito à revista *Cannibale*, apenas o título evoca o ritual de comer carne humana. O texto crítico de Ribemont-Dessaignes, no entanto, é sugestivo como percepção do papel da cultura francesa de assimilar outras correntes culturais e nacionalizá-las. Ao referi-se ao artigo publicado em *Cannibale* por Dessaignes, Wilson Martins quer enfatizar a idéia de que a assimilação de outras correntes culturais não é uma noção inovadora na cultura francesa, nem tampouco, uma invenção absolutamente original de Oswald de Andrade. A discussão é interessante, num momento, em que o caráter do “novo” era um valor fundamental na avaliação estética das obras literárias e nas artes.

¹³ Revista *Littérature*, nº 9, fev.-mar. de 1923; nº 10, maio de 1923; e nºs 11-12, outubro de 1923.

5. A modernolatria futurista

Embora o ensaio de Wilson Martins enfatize o empréstimo oswaldiano da noção de comer carne humana como metáfora civilizadora, criada pelas vanguardas européias, a idéia do canibalismo é periférica no Futurismo, bem como em Dada. As noções de “modernolatria” e de “simultaneidade”¹⁴ são fundamentais nas diversas correntes modernistas. O culto do moderno no Futurismo italiano se dá pela destruição do passado, da sintaxe latina, dos monumentos da antigüidade romana, e da estética decadentista. Os futuristas cultuam o novo sistema técnico produzido pela ciência, o processo industrial mecânico, o qual produz objetos em série. A aceleração mecânica, a qual produz a velocidade do mundo moderno, gerada pelas novas máquinas, pelos meios de transporte e de informação: o automóvel, o avião, o telégrafo, o cinematógrafo. Os futuristas celebram a vida urbana, a qual concentra nas cidades as multidões, reunidas nas oficinas de trabalho, “no prazer e na revolta”, citando o “Manifesto Futurista” de Marinetti, de 1909: “as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções das capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luzes elétricas; as estações geradoras comedoras de serpentes que fumam; as usinas suspensas nas nuvens pelos barbantes de suas fumaças; etc. A materialidade do mundo moderno só pode gerar uma arte possuída “pela obsessão lírica pela matéria.”

No “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, de 1912, Marinetti afirma que “é preciso penetrar a matéria e destruir a sua hostilidade que a separa de nós”. E declara, “Cuidemos de oferecer à matéria sentimentos humanos, mas adivinhei antes os seus diferentes impulsos diretivos, as suas forças de compressão e dilatação, de coesão e de desagregação, a sua grande quantidade de moléculas em massa ou seus turbilhões de elétrons”. Mais adiante, declara: “Nós queremos dar, em literatura, a vida do motor, novo animal instintivo, do qual conhecemos o instinto geral no momento em que houvermos conhecido os instintos das diversas forças que o compõem.” E conclui: “Depois do reino animal, eis o início do reino mecânico. Com o conhecimento e a

¹⁴ Santos, Milton, op. cit., p. 53.

amizade da matéria, da qual os cientistas não poderão conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos o homem mecânico de partes mutáveis. Nós o livraremos da idéia da morte, suprema definição da inteligência lógica.” O manifesto “de violência agitada e incendiária”, de 1909, proclama: “nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade”, segue-se: “os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta”. Outro manifesto, o “Manifesto Técnico da Pintura Futurista”, propõe: “A nossa nova consciência não nos permite mais considerar o homem como o centro da vida universal” (Milão 1910). O “Manifesto da Cor”, de Giacomo Balla, afirma: “Pintura dinâmica, simultaneidade das forças” (Roma 1918). Anterior a todos estes, o manifesto de fundação do movimento (1909) exaltava: “o movimento agressivo, [...] a bofetada e o soco”. A estratégia discursiva da polêmica vanguardista rompe o limite da linguagem para a ação. As noções de “violência agitada e incendiária” da palavra é substituída pela vontade de agir sobre o mundo.

As vanguardas coevas utilizam a retórica persuasiva do discurso político revolucionário: os manifestos, panfletos, programas de ação, recursos estilísticos de propaganda, os quais Oswald de Andrade chamava de “meeting” cultural. O “Manifesto Futurista” de Marinetti (1909) inaugura esta estratégia discursiva, a qual serve de modelo para os movimentos posteriores. Além disso, as vanguardas partilham com o discurso político revolucionário a visão utópica da construção de uma nova sociedade, fundada na evolução da técnica e do pensamento social, sobre as possíveis formas de organização social, alternativas à sociedade burguesa. Apesar de sua apologia da guerra, o Futurismo Italiano só vai aderir ao Fascismo, de fato, nos anos vinte. A polêmica futurista sustenta o sistema técnico do processo de produção mecânico e a ideologia progressista que o promove. A reflexão sobre a técnica é mais importante do que a noção de ruptura, tão cara à crítica dos anos setenta. A questão da matéria proposta pelo Futurismo vai se estender das vanguardas históricas até a arte contemporânea, da abstração à nova figuração. A discussão sobre a técnica e a matéria, postas pela ciência para a literatura e a arte futurista com vistas à construção de uma “nova” significação, constituem a contribuição mais importante do Futurismo Italiano e permanecem uma problemática em aberto, para a qual a arte atual não possui propostas alternativas, fruto de uma reflexão consis-

tente sobre as novas condições de produção na época da terceira revolução tecnológica. A produção do “pensamento único” responde com o arbítrio do mercado.

Mas, voltando ao Modernismo, a vanguarda oswaldiana, refletindo a posição de um produtor cultural periférico à dominação hegemônica do capitalismo industrial, nos anos vinte e trinta, apresenta uma contradição interna que é produtiva, entre a celebração das descobertas científicas que produzem as novas técnicas, e a conservação “anacrônica” das técnicas residuais e “atrasadas”, as quais convivem, na nação, com a monocultura do café e o avanço industrial das metrópoles. Daí, que a noção de “alteridade” proposta pela “praxis” cubista de pilhagem, no dizer de Haroldo de Campos, da arte negra frutifique na Antropofagia de Oswald de Andrade, invertida a posição do sujeito poético: o outro é um! A Antropofagia não repõe a posição do colonizador europeu de forma atualizada. A construção mito-poética de Oswald de Andrade não constitui tampouco uma resposta “colonizada” às vanguardas européias. A aceleração da informação permite o acesso simultâneo às conquistas da produção cultural avançada dos centros produtores da tecnologia de última geração, já no Modernismo, mas não produz a distribuição igualitária destes bens. Daí, a percepção de Oswald de Andrade da desigualdade entre o desenvolvimento urbano cosmopolita e a fazenda de café, e sua transformação em elementos constitutivos da sua poética. “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola”, diz o “Manifesto Pau Brasil”. Oswald de Andrade transforma o “atraso” em vantagem, frente à voracidade canibal da cultura hegemônica com respeito às sociedades ditas “primitivas”. O manifesto de 24 propõe: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau Brasil.” Para o Modernismo oswaldiano, o espaço da nação ainda é o suporte de reserva do primitivo ancestral e a possibilidade da troca no mercado das nações. Por este motivo, a noção de ruptura na estética vanguardista de Oswald de Andrade é menos produtiva do que a reflexão sobre as bases etnográficas de constituição de nossa cultura multifacetada, e que apresenta temporalidades divergentes. O manifesto de 24 diz: “Ser regional e puro em sua época.” A técnica não é neutra, a importação das inovações tecnológicas implica na

aceitação de normas exógenas a elas associadas. A técnica se confunde com o ecúmeno.¹⁵

Oswald de Andrade entende que o local é o lugar da existência plena das formas de cultura endógenas. Um produto cultural só poderá ser universal, se partir do local, particularizado pela mediação do universal. A nação é o lugar da produção.¹⁶ A internacionalização do mercado pressupõe a uniformização da técnica. A Utopia regressiva de Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” propõe o comunismo primitivo do Matriarcado de Pindorama. A uniformidade e a homogeneização do processo tecnológico mecânico em curso admite a existência à margem das técnicas locais, consumidas como exotismo. “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”, proclama o “Manifesto Antropófago”. A técnica eficiente para Oswald de Andrade é a residual, capaz de pôr o homem como centro do mundo, a sociabilidade do selvagem da descoberta. A Antropofagia não é ornamental como o exotismo europeu, mas um mito de fundação. A devoração ritual é um ato propiciatório de civilização. O pensamento mito-poético de Oswald de Andrade também é “um exercício de história virtual”.¹⁷ Isto é, uma hipótese diferente sobre a relação de desigualdade entre Ocidente e o “resto”.

6. Ao modo de conclusão

A XXIV Bienal de São Paulo, “Antropofagia e Histórias de Canibalismos”, investiga a noção de “canibalismo” nas artes plásticas “no mundo”, inventaria e classifica. Mas não cria significação. Isto é, não explica a projeção da produção local da Antropofagia histórica em escala mundial, tal como pretende. O “Canibalismo” concebido como “exposição mundial temática” não é uma tendência da arte atual, nem uma metáfora que propicia o conhecimento sobre o modo de produção da arte no mundo globalizado. O termo “apropriação” torna-se um uni-

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 53.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 114.

¹⁷ Sader, Emir. *Século XX: uma biografia não autorizada — O século do Imperialismo*, Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2000, p. 125.

versal sem concretude. Trata-se de um produto sofisticado para o consumo das obras no Museu. A mostra nos devolve a Antropofagia mutilada e transformada pelo olhar exógeno, sem o rigor conceitual da teorização Modernista, historicamente situada e surgida num contexto preciso, o do processo de industrialização e de urbanização de São Paulo, nos anos 20 e 30. A mostra promove a banalização globalizadora da metáfora da “devoração” oswaldiana. A Bienal canibaliza a Antropofagia. Pois, quando o europeu assimila em sua obra o primitivo, ele o faz de uma perspectiva hegemônica, a qual toma das culturas tradicionais as suas soluções técnicas, para ultrapassá-las na voragem do sistema técnico dominante, como estilo. Para a Antropofagia do modernista brasileiro, a técnica avançada é uma importação que serve como meio para produzir a significação endógena. De certo modo, para o Modernismo o pensamento ainda especula sobre a “techné” aristotélica, embora já reflita sobre a técnica como sistema ligado à finança, a tecnologia mecânica. A velocidade da informação elétrica serve para reduzir o descompasso entre os centros geradores de cultura e a produção da periferia do sistema tecnológico. Mas a eficácia da aceleração da informação e a possibilidade da produção simultânea para o mercado mundial não elimina a marca da diferença do produto, pois o sistema técnico dominante não é gerado pela cultura à margem.

A Antropofagia de Oswald de Andrade pode ter sido descoberta através das narrativas dos viajantes europeus, da filosofia, da literatura e das artes, de Montaigne a Jarry, de Marinetti a Picabia, mas a metáfora da devoração ritual para significar o modo de produção da cultura brasileira reflete uma estratégia específica, um rito propiciatório. Quando o cubista Picasso se “apropria” das máscaras africanas em Paris, ele estiliza um objeto ritual. Ou seja, o cubismo e as vanguardas buscam no primitivismo uma solução estética. Na Antropofagia oswaldiana o conceito fundamental é a transformação do tabu em totem, pela leitura de Freud da perspectiva de uma cultura periférica. No caso da interpretação do modernista, trata-se dos atributos da cultura dominante que estamos devorando, para transformá-la em outra coisa, conservando o caráter “metafísico-bárbaro” da operação.

A proposta da Bienal homogeneiza todas as obras sob o epíteto de “canibalismo”, descaracterizando a operação antropofágica modernista, como um “diagnóstico” da arte brasileira de vanguarda, e não contribui com uma reflexão sobre o fazer artístico na época do “technological fix”,

da única tecnologia eficaz, a informática.¹⁸ E isso ocorre apesar das ressalvas de Paulo Herkenhoff, em sua “Introdução Geral” ao catálogo do núcleo histórico, *Antropofagia e histórias de Canibalismos*, de que a curadoria do Núcleo Histórico nunca pretendeu uma visão “totalizadora ou triunfante da Antropofagia”, mas buscou um olhar não eurocêntrico sobre a arte, “ao introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história”. O autor explica: “A Antropofagia, enquanto conceito de estratégia cultural, e suas relações com o canibalismo, ofereceu um modelo de diálogo – o banquete antropofágico – para a interpretação”. De início, a Bienal montou um *Thesaurus*, uma espécie de “Enciclopédia” do Canibalismo. Para constituir um repertório significativo, a curadoria buscou diferenciar a Antropofagia, “como tradição cultural brasileira, de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro.”

A Bienal não discutiu a virtualidade da metáfora antropofágica nas condições de produção da globalização ou a pertinência do Canibalismo para explicar o modo de produção da arte contemporânea nos centros produtores de cultura. Ao afirmar o caráter descentralizador da produção artística atual e, por outro lado, a existência de “eurocêntricos excêntricos”, explicando que, “a reincidência do eurocentrismo, confundida com o projeto moderno e sua racionalidade, é muitas vezes mais forte no Brasil que na Europa”, a Bienal omite a questão da técnica e a questão dos sujeitos históricos frente à internacionalização da produção e do mercado. “A forma contemporânea de acumulação e de reprodução do capital é que ele transformou a ciência e a técnica em forças produtivas. O conhecimento deixou de ser algo que vai ser aplicado na produção para se tornar ele mesmo a principal força produtiva.”¹⁹ A Bienal expropria a idéia da “apropriação” oswaldiana, ao esvaziá-la de seu conteúdo histórico-social, por uma noção evasiva de “transculturalismo”. Assim, *A jangada da Medusa* de Gericault, é eleita como alegoria fundadora do Canibalismo, do mesmo modo que o “Ugolino” de Goya. O inventário canibal vai arrolando a presença do tema e suas transformações, sem conceituá-lo com precisão, em relação à Antropofagia. “A jangada da Medusa de Gericault foi apropria-

¹⁸ Santos, Milton, op. cit., p. 75.

¹⁹ Chauí, Marilena. *Interrogação permanente de Marilena Chauí*, CULT, São Paulo, Ano III, nº 5 (entrevista).

da por artistas como Davi Siqueiros, Asger Jorn, Jeff Wall, Thomas Struth. Essa esquadra de La Meduse incluiria muitos outros nomes, como Kippenberger ou Steele e Goldie na Nova Zelândia. Optamos por um tema clássico de canibalismo, Ugolino, e um exemplo pontual de apropriação transcultural: Van Gogh e a xilogravura japonesa.”²⁰ Mais adiante, afirma: “Na arte européia, encontramos um corpus antropofágico que vai de Goya a Gericault. Evidentemente, a antropologia e a psicanálise de Freud trouxeram contribuições consideráveis. A Europa viveu mitos – Saturno devora seus filhos – e a perplexidade com o outro canibal, espécie de monstrificação do diferente.”²¹

Para a curadoria, Van Gogh “toma o Japão pelo estranhamento mais extremo para o olhar europeu – o código de cores e dos contrastes cromáticos violentos da xilogravura do Ukyio-e, oposto às regras da arte européia. Assim, Van Gogh realiza uma radical operação transcultural, índice característico da antropofagia”. A metáfora da Antropofagia oswaldiana, nascida de uma prática literária vanguardista, com referências históricas precisas, é assimilada ao conceito pós-moderno de transculturalismo, o qual apaga as diferenças históricas, configurando a projeção do conceito teórico sobre o objeto de análise, desconsiderando uma “escuta” adequada das propostas do movimento modernista, e de sua possível atualização. Deste modo, o alargamento da metáfora antropofágica inclui a questão do corpo e sua fragmentação, admitindo uma interpretação do “canibalismo” de Bacon, “via” Elliot, no interior do espaço “museológico”, e fora dele o “endocanibalismo” de Giacometti, “equidistante da experiência literal e da especulação metafórica”, de acordo com Alain Cueff, citado pelo texto de apresentação do “Catálogo da 28ª Bienal”, assinado por Paulo Herkenhoff. A Bienal universaliza a noção de empréstimo cultural praticado ao longo da História da Arte, como estilização, homogeneizando os procedimentos no conceito de canibalismo.

²⁰ Herkenhoff, Paulo. “Introdução Geral” — Núcleo Histórico. In: *Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 3.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 5.

Maria Augusta Fonseca

Tradição e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade

O foco da presente comunicação, centrado em *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1928)¹ de Mário de Andrade, é devedor de uma assertiva de Ernst R. Curtius recortada do seguinte fragmento de *Literatura Européia e Idade Média Latina*:² “Não é exagerada a afirmação de que falta uma chave da tradição literária da Europa a quem não saiba de cor essa pequena poesia [...]”.³ Curtius enunciara os versos de abertura das *Bucólicas* de Virgílio,⁴ sem indicar o nome do autor ou o título da obra, desafiando a intimidade do leitor com sua cultura, ou seja, seus vínculos com uma dada tradição.

Com essa afirmativa de Curtius em vista, mas voltando o olhar para a literatura brasileira, é que ocorreu indagar qual seria a obra do repertório artístico local que guardaria de modo tão estruturado quanto expressivo (abrangendo língua e cultura) a dinâmica de sua multiplicidade formadora. Por certo seria possível garimpar respostas em diversos momentos de sua história literária, passando pelos poetas árcades, pelos escritores românticos, por Machado de Assis, sempre, sem com eles finalizar a lista. Encaminhar a visada crítica nesta direção, portanto, requer justificar o presente recorte que privilegiou um arco temporal mais aberto, dando visibilidade a escritores do Movimento Modernista (cuja rubrica ainda é a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, na cidade de São Paulo), por ser representativo de um efervescente momento literário brasileiro no século XX. Assim, do rol de seus escritores é que se tentou extrair uma obra de referência fundamental,

¹ Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, Coleção Archives, UNESCO, 1988. O título será aqui abreviado como *Macunaíma*.

² Curtius, Ernst R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, 2ª ed., MEC/INL, Brasília, 1979, Tradução de Teodoro Cabral, com colaboração de Paulo Rónai.

³ Idem, ibidem, p. 197.

⁴ Publius Vergilius Maro (70 -19 a.C.) — *Bucólicas*, I, 1-5.

mesmo considerando as fragilidades de sua coesão, e sempre lembrando que o Movimento logo estaria matizado por divergências, tanto de natureza estética quanto ideológica. No cerne desse esforço conjunto, no entanto, havia o propósito de romper com padrões estéticos oficiais (devedores de modelos europeus ultrapassados) e traduzir na arte uma feição local própria sem descartar o diálogo externo com o tempo presente, no caso específico, as vanguardas européias que vinham então agitando o mundo das artes.

Por esse prisma, obras literárias de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade ganham projeção por sua maturidade estética e independência temática. Ao escolher como exemplo *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, considerou-se a profundidade de suas marcas expressivas, a abrangência da pesquisa que anima a obra, e o complexo processo construtivo que permeia a organização deste relato rapsódico. Ao proceder assim Mário de Andrade acabará por remexer nas camadas profundas e contraditórias da mistura formadora nacional (um filão da América), contemplando em seus tempos diversos o desenho de um território irregular, de fronteiras imprecisas, de alternâncias, em que se debatem ainda muitos séculos justapostos⁵ – tudo convergindo para um tempo presente, entretecido por múltiplos diálogos estéticos. Cubismo, expressionismo, dadaísmo, por exemplo, servirão para formar e compreender a visão densa que envolvia as preocupações do artista, perseguindo caminhos da invenção e da construção literárias na sua vasta leitura do Brasil. Desse modo, cravam-se em *Macunaíma* muitas das metamorfoses locais, deformações da herança européia (letrada e iletrada) – desde o século XVI – por força das mais díspares mesclas, sejam primitivas ameríndias e africanas, sejam oriundas de imigrações, alcançando tempos recentes. No início do século XX, por exemplo, a cidade de São Paulo se transformará num enorme parque industrial, tendo que buscar mão-de-obra especializada no mercado de trabalho europeu, por deficiência local. Somam-se a esses operários imigrantes de muitas partes do mundo, vindos por motivos diversos – fugindo de guerras, perseguições políticas, fome ou sonho de enriquecimento rápido (não cabe aqui discuti-los). Todos

⁵ Valho-me de expressão usada por Silveira Bueno em *Introdução ao Estudo da Língua Portuguesa no Brasil*, [INL/MEC, Rio de Janeiro, 1963, p. 213] quando assevera, a propósito da língua falada no Brasil, que “o território está dividido em séculos justapostos”.

eles contribuirão para mudar também o cotidiano sossegado da cidade. Irregularmente a população irá se ajustando e se modificando: novas falas, outros hábitos no dia-a-dia, outras marcas culturais. De outro modo também iriam ferir certa mentalidade provinciana dominante, preconceituosa, ao desestabilizar o ritmo pacato. Em ambas as partes as mudanças foram abruptas.

Por certo aquele momento de instabilidade imprimiu também à cidade uma feição inusitada, desvairada, para dizer com Mário de Andrade que batizará seu livro de poemas (escrito entre 1920-1921) com o nome de *Paulicéia desvairada*. Mas será em *Macunaíma* (na maturidade do Movimento) que irá forjar de modo lancinante toda essa gama de aspectos contraditórios, amalhando materiais das culturas formadoras, e dando vida às mesclas da linguagem cotidiana, entre outras coisas, e com isso reassegurando uma afirmação de Oswald de Andrade: “como falamos como somos”.⁶

As preocupações de Mário de Andrade estavam em sintonia com a de seus companheiros, em diversos ângulos, como se poderá ler no fragmento extraído de Antonio Candido: “[...] os nossos modernistas se informaram rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante [prossegue o crítico] a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade.”⁷ E acrescenta: “Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente.”⁸ Envolvidos nos debates sobre a arte de seu tempo os modernistas privilegiaram fazer dessa profunda mistura rapsódica local (se assim se puder dizer) o pólo de suas reflexões. Para exprimir esse mundo tão convulso, considerando os complexos caldeamentos brasileiros, é que usaram como argamassa de sua arte verbal a lingua-

⁶ Andrade, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924). In: *A utopia antropofágica*, Globo, São Paulo, 1990.

⁷ Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*, Comp. Ed. Nacional, São Paulo, 1973, p. 121.

⁸ Idem, *ibidem*.

gem deformada das ruas e do cotidiano, subvertendo exigências de padrões literários vigentes. Em 1943, no balanço que fez do Movimento, Mário de Andrade foi conclusivo: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.”⁹ Por tudo isso, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* poderá ser uma resposta estruturada na arte (tradição e invenção) à própria perplexidade de seu autor, uma vez definindo o Brasil como “corpo espandongado, mal costurado que não tem direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacional, nem sequer [sic] sociológica é um aborto desumano e anti-humano”.¹⁰

Pensar *Macunaíma* por esses meandros será entender toda arte bem realizada como um olhar crítico sobre o mundo, em circunstâncias particulares, posto que diálogo com a língua, a cultura e a sociedade que lhe servem de base. Com isso em vista, caberia destacar alguns desses fulcros e suas trajetórias, começando por distinguir o Brasil como uma invenção política ibero-portuguesa. Assim entendido, seu lugar em relação à Metrópole equivaleria (se vale a metáfora) àquele pequeno quadrado de esmalte dos escudos, a brica, que colocado num canto, fora do campo maior, era usado para identificar a linhagem dos filhos segundos, em relação ao primogênito. Embora estranha à cultura brasileira, assim como o próprio escudo, a imagem da brica é favorável porque, como esse pequeno vestígio apartado do campo maior, o Brasil foi o filho segundo que se distanciou do núcleo europeu, mesclando-se e consignando muitas alterações no modelo original, por usos da língua, necessidade de adaptações culturais, em muitas miscigenações, em especial devedoras de ameríndios e africanos.

Segue-se que, no fluxo da história, essas misturas em diversos níveis, acabaram por deformar os vínculos com as matrizes, elas próprias em transformação, constituindo outras linhagens, novos primeiros, o

⁹ Andrade, Mário. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, Martins, São Paulo, 1974, p. 231.

¹⁰ Andrade, Mário de. “Início — Gramatiquinha — Introdução — capítulo I”. In: Pinto, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade — Texto e contexto*, Duas Cidades, São Paulo, 1990, p. 321.

que lhes faculta ir desenhando outras insígnias. Então, se os filhos daqueles filhos segundos mutilaram e transformaram o original, apenas seguiram movimentos próprios do homem socialmente organizado. O caso brasileiro é gritante porque suas fraturas são recentes e tangíveis. “O particular [escreveu Goethe] é o geral tal como aparece numa diversidade de condições”.¹¹ Com respeito aos usos da língua, configurou-se uma contradição antagônica no Brasil, porque mobilizada por forças inconciliáveis, de caráter social, que acabaram por fortificar internamente um vivo sentimento de insegurança em relação aos lastros da língua do colonizador que ainda hoje sobrevive na tradição bacharelesca, como modalidade de dominação.

Macunaíma, particularidade do estético,¹² é uma proposta literária de cunho antropofágico, no sentido metafórico e valorativo apresentado por Oswald de Andrade,¹³ fórmula presente em seu “Manifesto Antropófago” (1928) – deglutição, assimilação e rejeição, vale dizer, parte do ritual de comer o inimigo aprisionado que foi valente no combate para assimilar suas qualidades. A aproximação guarda liames com esta obra Mário de Andrade, cujo eixo é um mito extraído de cultura ameríndia, seguindo de perto lendas dos índios Taulipang e Arekuná (mas não apenas) reunidas pelo etnógrafo alemão, Koch-Grünberg (*Vom Roraima zum Orinoco*). Curiosamente, esse mito pertence aos domínios dos indígenas caraíbas que habitavam o *plateau* da serra de Roraima, bordas demarcatórias do Brasil, no seu extremo Norte. Circunscreve-se, assim, num lugar diverso e num tempo anterior ao da cultura europeia instalada no Novo Mundo. Mas, isso não significa que Mário de Andrade tenha desprezado correspondências entre outros imaginários e a permeabilidade de muitas fronteiras. O artista, porém, acatará como decisiva [escreve a Manuel Bandeira]¹⁴ a coincidência

¹¹ Goethe, W. “Maximes et réflexions”. In: *Écrits sur l’art*, Flammarion, Paris, 1996. Trad. fr. Jean-Marie Schaeffer. “[...] le particulier et l’universel coïncident: le particulier est l’universel tel qu’il apparaît selon la diversité des conditions.” [p. 317] Lukács se valeu dessa reflexão de Goethe, citando-a em *Estética — I — La peculiaridad de lo estético*. Grijalbo, Barcelona/México, 1967, p. 199.

¹² [...] “o particular é a categoria na qual se expressa do modo mais adequado a natureza estrutural do estético”. Apud: Lukács, op. cit., p. 203.

¹³ Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Revista de Antropofagia*, nº 1, “1ª denticção”, São Paulo, 1928.

¹⁴ Andrade, Mário de. “Carta a Manuel Bandeira”. In: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 398.

existente entre o caráter oscilante daquele mito caraíba e um modo de ser do brasileiro.

A história tragicômica desse mito indígena, tratado na obra de Mário de Andrade como “herói sem nenhum caráter” e “herói de nossa gente”, é contada por um rapsodo numa seqüência de 18 capítulos, compreendendo seu nascimento, aventuras da maioridade, façanhas urbanas, e subida ao céu. Embora cada um de seus capítulos tenha uma estrutura própria, franqueando certa autonomia em relação ao conjunto, o relato está permeado por um fluxo contínuo e descontínuo que ativa e mescla diversos planos na miríade fabular que brota de seus registros, sempre reordenados com base numa fala “impura” de sumo popular. Nela dois capítulos são particularmente peculiares: o medial – *intermezzo* –, único em que a personagem-título se exprime num longo, pândego e inusitado exercício da escrita – “Carta pras icamiabas”; e o outro, que incorpora o “Epílogo”, trazendo pela primeira vez a voz explícita do rapsodo, que se apresenta e anuncia o que canta. Como primeiro interpretou Telê Porto Ancona Lopez,¹⁵ ao deslocar a proposição para o final, Mário de Andrade estaria desentronizando o paradigma épico.

Dadas as diretrizes, seria oportuno no atual estágio resumir aqueles traços que avivam sua dinâmica e alimentam a discussão em curso, lembrando que a fábula urdida centra-se na vida de Macunaíma (personagem extraída do mito indígena), filho de uma índia tapanhumas. De seu nascimento “no fundo do mato-virgem”, “preto retinto e filho do medo da noite”,¹⁶ rapidamente se passa à maioridade do “herói” e aos seus feitos, de um modo ou de outro comprometidos com a sexualidade: “brincar” e mulheres. Faz sucesso entre elas. Seguindo poderes da tradição mítica, vira e desvira “num lindo príncipe”, até definitivamente banhar-se em águas miraculosas e fixar o padrão europeu no seu aspecto externo: branco, loiro, e de olhos azuis.

Casa-se com Ci, a Mãe do Mato, guerreira da tribo das icamiabas (Amazonas), que logo se retira para o céu, desgostosa com a morte do filho recém-nascido. Imperador do Mato Virgem, Macunaíma havia recebido da mulher uma pedra mágica, a muiraquitã, que logo perdera. O herói passará a se deslocar movido pela busca. Para transitar sem

¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 5.

obstáculos, deixa sua consciência dependurada num cacto enorme (mandacaru), na ilha de Marapatá, percorrendo depois uma vasta extensão territorial, saindo um pouco das fronteiras do Brasil. Deixará impressas as marcas da ubiqüidade do mito, e se inscreverá em muitas outras no tempo histórico, até chegar à atualidade – a mesma do rapsodo que canta seus feitos. Ao saber que a muiraquitã se encontrava nas mãos de um colecionador, o poderoso regatão Venceslau Pietro Pietra (também Gigante Piaimã), que morava na “macota cidade de São Paulo”, banhada pelo “igarapé Tietê”, aportará no centro urbano. O “herói” desembarcará no mundo da civilização industrial e do dinheiro, acompanhado por seus dois irmãos, Maanape e Jiguê. Traz de seu reduto amazônico muitas igaras cheias de cacau, que trocará na Bolsa de Valores pela moeda corrente local, para gastar com mulheres.

Resumidamente, vale destacar que romperá compromisso com a tradição – casar-se com as filhas de Vei a Sol (mito solar indígena) – trocando as pretendentes por uma portuguesa, vendedora de peixe, que encontra na rápida passagem Rio de Janeiro (então, a capital do país). Trata-se de um momento decisivo nos rumos de sua vida, ele que já se deslumbrara com as novidades materiais citadinas: máquinas, costumes, e o uso cotidiano de duas línguas: o brasileiro falado e o português escrito. Macunaíma logo perceberá o prestígio da língua escrita, e o poder de quem a domina, adotando na escrita o português de lei, que mal assimila e estropia. Num trecho de sua carta às icamiabas abre espaço para falar de “uma curiosidade original deste povo”, destacando: “Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra [...]” Embora, assim, observa: “nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar.”¹⁷

Sem conseguir se ajustar às regras do mundo do dinheiro, segundo suas palavras, o “*curriculum vitae* da Civilização a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos”, Macunaíma será solapado na sua identidade. À margem do processo, empobrecido, doente, sem o cacau para comprar prazeres e sem as regalias do mito, opta pelo regresso às

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 84.

origens, levando insígnias da civilização que o encantara: revólver, relógio, gaiola, galo e galinha Legorne. Na volta, os irmãos morrem. Quer recuperar a consciência, mas esta foi comida pelas saúvas. Então, nas palavras do rapsodo, pegou a consciência dum hispano-americano, “bottou na cabeça e se deu bem da mesma forma”. Próximo de seus domínios será atraído pelo canto da uiara (mito local que habita as águas doces) quando, encalorado, mergulha numa lagoa. Terá uma de suas pernas devorada por piranhas (mutilação que se ajusta às alegorias de *Macunaíma*), sendo salvo pelo mito Solar, que dele se apieda. Então, o “herói”, desconsolado da vida terrena, decide ir para o céu. Galga por um cipó que ele mesmo tece (sempre as metáforas do narrar), enquanto entoa seu canto de despedida. Será transformado na constelação da Ursa Maior. Antes de deixar a vida terrena, o “herói capenga” registrará seu epitáfio numa laje (que outrora fora jabuti): “Não vim no mundo pra ser pedra”.

Seja por questões de ordem geral, como as apontadas, seja por outras de natureza específica, a serem ainda enunciadas, a rapsódia *Macunaíma* está longe de ser depositária de exotismos, ou simples arrolamento enciclopédico de uma cultura. Nos “saltos da imaginação”¹⁸ (como Emil Staiger compreendeu a poética), Mário de Andrade fia seu relato culto, individual, misturando vozes coletivas. Sustenta-se no modo rapsódico, forma polifônica, tanto no sentido das misturas discursivas (postuladas por M. Bakhtin) como num duplo nível de mesclas: vozes consecutivas, enumerativas, a formar frases melódicas; e, arranjos de formas elípticas, de combinações de sons simultâneos, em frases de cunho harmônico, como o próprio Mário de Andrade definiu “polifonia poética”,¹⁹ emprestando um artifício da música para pensar a arte verbal, contemplando variações de falas cotidianas e populares.

Ainda, na fusão de ritmos e superposições de modos de narrar, avulta em *Macunaíma* uma face devedora da “moda” – forma de poesia cantada que narra um acontecimento. De tradição culta medieval, a “moda” teria se fixado na cultura popular da Colônia, conforme se lê

¹⁸ Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, Trad. Celeste Galeão, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.

¹⁹ Andrade, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo” (1921). In: *Poesias Completas*. Edusp/Itatiaia, Belo Horizonte/São Paulo, 1987, pp. 68-69. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio.

em anotações de Mário de Andrade, pesquisando a influência portuguesa na música popular brasileira.²⁰ O escritor, também musicólogo, assegura que a “moda”, transportada e guardada na cultura popular, se expandiu tanto no Brasil como na América Hispânica (com muitas derivações no Nordeste). Ao descrever processos usados pelos cantadores, por exemplo, destaca-lhes a habilidade para juntar pequenas e voláteis histórias por meio de um arranjo complexo de analogias, justaposições, sempre com base em mecanismos de associação e dissociação, encontros e confrontos. Além disso, registra, a “moda” é forma mediadora – urbana e rural. A aproximação com técnicas narrativas de *Macunaíma* parece pertinente. Estudioso de música e pesquisador do folclore, Mário de Andrade alegará, ainda, que a “moda” traduz a “preguiça de melodizar” mais do que o “romance” (também forma de poesia medieval que se ajusta no Brasil), pois na “moda”, “a indecisão da linha, da evolução harmônica, a moleza de movimento a tornam eminentissimamente vaga, improvisatória, quase oratória. É no sentido mais legítimo do termo, um recitativo. [E prossegue:] Rapsódica por excelência [...] repete, na mais exata expressão, o fenômeno dos rapsodos gregos, indianos, da Rússia, e dos menestrelis medievais”. E, com isso, lembra-se que o narrador de *Macunaíma* é um rapsodo que ponteia na violinha e espalha pelo mundo²¹ a história que ouviu de um papagaio, assimilou e transformou.

O processo artístico é desafiador. Épico, dramático, satírico, interceptado pela lírica, aproxima muitas outras modalidades discursivas – do estilo telegráfico, moderno, à retórica caudalosa (no modelo da carta). Mário de Andrade transporá a sintaxe da fala brasileira sustentando-a a partir da linguagem da rua, da familiar, daquela do universo infantil. A linguagem é devedora também de termos e expressões de origem tupi já entranhados na língua, que servem para amparar na rapsódia muitos dos cantos, lendas, ritos populares (macumba africana e caborge indígena) amealhados. Ainda, registram-se na obra signos não alfabéticos – vestígios de grafismos rupestres –, sempre justificados por necessidade interna. Há transliterações de língua ameríndia (tupi), arcaísmos, neologismos, numa cadeia de relações de processos

²⁰ Idem, Verbete “Moda”. In: *Dicionário Musical Brasileiro*, org. Oneyda Alvarega e Flávia C. Toni, Edusp/Itatiaia, Belo Horizonte/São Paulo, 1989.

²¹ Idem. *Macunaíma*, op. cit.

desviantes recolhidos da língua falada. Resgate de aspectos do mundo, o plurilingüismo em *Macunaíma* é traço individual e consciência literária moderna, determinantes de seu processo artístico. O reflexo de uma língua na outra e a mistura inusitada terá como resultado a originalidade estilística. É assim nos dois estribilhos que ganham vulto, secundando andamentos da rapsódia. O primeiro é um monóstico, insígnia individual: “– Ai! que preguiça!...”; o segundo, uma divisa coletiva, de cunho político-social, em forma de dístico que, para o herói, guarda os segredos das desgraças: “Pouca saúde e muita saúva,/os males do Brasil, são.”

Em *Macunaíma* a fonte rapsódica é fruto de uma tradição plural que se imbrica no tempo presente de modo transgressor, o próprio herói não é, como na epopéia, inacessível pela distância épica, ao contrário. O herói passa dos limites do mito a-histórico (a selva como *habitat*) para os domínios da urbe (a São Paulo industrial do século XX), histórico, mundo construído pelo trabalho humano, no mesmo tempo presente do narrador-rapsodo. Essas rupturas de padrão configuram na obra a mistura deformada dos gêneros canônicos, o diálogo desafiador entre o culto e o popular, na exploração de recursos prosódicos, sintáticos, lexicais. Por exemplo, ao se valer dos processos de construção telegráfica, Mário de Andrade deles aproximará certos ritmos sincopados da sintaxe tupi (acepção generalizada), conforme se poderá observar nas narrativas indígenas transliteradas por Couto de Magalhães, em *O Selvagem*, ou naquelas coligidas e transcritas por Koch-Grünberg.

Nesse particular, Mário de Andrade vai delineando um problema mais abrangente que aflige o artista, tensionado entre o primitivo e o moderno, frente a padrões que se transformam. Conforme ele próprio declara em 1921, no “Prefácio Interessantíssimo”:²² “somos os primitivos de uma nova era”. Anos mais tarde, um outro artista, Flávio de Carvalho definirá a civilização como “uma consequência da desintegração de idéias e da cultura”²³ e, sobre estar o mundo moderno em estado de cultura ou de civilização, acrescentará: “Quando eu disse que

²² Andrade, Mário de. “Prefácio Interessantíssimo” (1921), In: *Poesias Completas*, op. cit.

²³ Carvalho, Flávio de. “Situação da arte e do artista no mundo moderno” (mesa redonda). In: *Colégio — Revista de cultura e arte*, ano I, nº 4, São Paulo, novembro e dezembro de 1948, p. 26. Diretor responsável: Roland Corbisier.

o mundo civilizado é arritmico e a cultura é rítmica, queria, com isso, caracterizar a arte moderna como rítmica, por ser a expressão de um mundo primitivo que é rítmico e, portanto, cultural. Logo a arte moderna prolonga um ritmo cultural.”²⁴

Rapsódia dentro de rapsódia, *Macunaíma* além de ser uma estupefação “unificação do fundo popular” (nas palavras do poeta Manuel Bandeira²⁵) continua sendo uma chave literária decisiva que, ultrapassando fronteiras do Brasil, acolhe o próprio mundo hispano-americano, mundo degradado, cujo símbolo será o “herói sem nenhum caráter”, em trajetória de vida pândega, face externa que lhe oculta marcas trágicas de sofrimento. Neste sentido, concorda-se com Oswald de Andrade que *Macunaíma* seria a ‘nossa *Odisséia*’.²⁶ Porém, se entendermos como Machado de Assis²⁷ que “cada tempo tem a sua *Ilíada*”, e que “as várias *Ilíadas* formam a epopéia do espírito humano”, abre-se um flanco para se indagar se *Macunaíma* também não seria uma *Ilíada* dos tempos modernos, campo maior em que se travam batalhas do artista na invenção de outros mundos, para pensar o seu próprio.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 44.

²⁵ Bandeira, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, 31 out. 1927. Edusp, São Paulo, 2000, p. 358. Organização de Marcos Antonio de Moraes.

²⁶ Andrade, Oswald de. *Revista de Antropofagia*, nº 1, “1ª. dentição”, São Paulo, 1928.

²⁷ Assis, Machado de. “História de 15 dias”. In: *Obra Completa*, vol. III, Aguilar, Rio de Janeiro, 1979. p. 357.

Luiza Lobo

Sousândrade: antropofagia *avant la lettre*

1. Introdução

A leitura da obra *A produção do espaço*, de Henri Lefebvre¹ nos proporcionará um redimensionamento espaço-temporal da obra do poeta maranhense romântico-simbolista Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), que se fazia conhecer por Sousândrade ou Souzândrade, em face de novas concepções sobre o espaço que ocorreram nos últimos anos. Lefebvre retoma algumas proposições marxistas para chegar à tautologia:² “O espaço (social) é um produto (social).”³ O que ele quer afirmar com isso é que se busca, na sociedade contemporânea e pós-moderna, escamotear o fato de que o espaço social existe e de que é resultado do trabalho (das massas). O que desejava o surrealismo? Nos seus primórdios, há 50 anos, substituir a poesia pela política.⁴ Bataille também pensou na união do espaço da experiência interior com o espaço da natureza física, imaginando um real, infra-real e supra-real, ao modo de Nietzsche.⁵

Entretanto, “se a procura de uma teoria unitária do espaço físico, mental e social, é nutrida há diversas décadas, por quê e como foi abandonada? Foi porque cobria um campo excessivamente vasto – um verdadeiro caos de idéias, algumas das quais poéticas, subjetivas ou especulativas, enquanto outras traziam a marca da positividade técnica? Ou porque esta linha de questionamento mostrou-se estéril?”⁶

Na verdade, hoje chegamos quase ao limite deste caos conceptual do espaço, em que a pressuposição de afirmativas racionais, sem necessidade de comprovação real e sem compromisso com a ética, a utopia social ou a verdade leva a uma total relatividade na conceituação do

¹ Lefebvre, Henri. *The production of space*, Trans. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford, 1998. [1. Ed. 1974].

² Idem, *ibidem*, XII.

³ Idem, *ibidem*, XII, 1998, p. 26.

⁴ Idem, *ibidem*, IX, 1998, p. 18.

⁵ Idem, *ibidem*, IX, 1998, p. 19.

⁶ Idem, *ibidem*, X, 1998, p. 21.

espaço. Assim, ocorreu uma hipertrofia do espaço virtual e retórico, sem um lastro no real que apoiasse esta especulação. No pós-moderno, o relativismo é quase absoluto, e o espaço passou a ser concebido quase como uma virtualidade. No entanto, sabemos que o espaço está lá, como referencial real, embora isto se torne uma consciência cada vez mais vaga no dia-a-dia.⁷

A mais importante pressuposição de Lefebvre é de que o plano da criatividade, da mimese, é uma reconfiguração representativa. Noutras palavras, é uma recreação a partir do espaço real, mas não é o próprio espaço real. Assim, toda a obra de arte pressupõe uma superposição de camadas de espaços virtuais, ideais ou inventados, seja esta obra realizada no plano da linguagem ou da imagem.

Há uma tríade de consequências que se verificam a partir dessa discussão: os espaços podem ser três: *a prática social*; as *representações do espaço* (ordem, conhecimento, códigos, relações); os *espaços representativos* (dos habitantes, que incorporam simbolismos complexos, aspectos escusos ou alternativos da vida social e da arte; uso simbólico do espaço, como o feito por artistas, e que podem se constituir de signos e símbolos não-verbais).

“Conjuntos não-verbais caracterizam-se por uma espacialidade que é de fato irredutível ao reino mental.”⁸ Mas desde Hegel, “produção” tornou-se um termo tão vago que pode referir-se a ideologias, conhecimento, escrita, significados, imagens, signos, enfim, o trabalho onírico e o trabalho conceitual.⁹ A grande diferença entre a produção de valores e espaços e a natureza é de que esta cria espontaneamente (uma

⁷ Seguem-se os filmes que exploram uma noção de loucura desenfreada a partir de uma realidade imaginária, virtual ou fictícia, como o *Show de Truman*, *Beleza americana* ou *Quero ser John Malkovitch* (*Being John Malkovitch*), de Spike Jonz. Os norte-americanos, sempre ciosos de uma arte realista, ultimamente têm criado personagens cinematográficos que desconfiam do real, ou são levados a viver uma realidade que creem real mas é produto de sua fantasia ou da fantasia de outros ou que é criada através da Internet (como em *Matrix*). O móvel destes filmes é uma difusa sensação de paranóia em que o indivíduo teme o Outro — na verdade um Estado ou um Todo Social, que funciona como uma máquina, globalizada e neoliberal, sobre a qual ele, cidadão individual, personagem, ator, tem pouquíssimo controle. É como uma *Metropolis*, de Fritz Lang, pós-moderna, levada a um paroxismo tecnológico ou psicanalítico.

⁸ Lefebvre, op. cit., I, XX, 1998, p. 62.

⁹ Idem, ibidem, p. 69.

flor, chuva etc.), mas não *produz*, isto é, não engendra intelectualmente. Assim, as configurações espaço-temporal nos são dadas como algo natural ou passivo, como uma ilha, golfo, rio, montanha.¹⁰ Dali se criaria uma representação do espaço (como o mar, em Veneza), ou espaços representacionais (prazeres suntuosos, linhas suntuosas, riquezas decedentes, como em Veneza).¹¹

O fato de que hoje há diversas estratégias, de acordo com certas ideologias, de criar um “espaço global”, com seu espaço “*próprio*” e engendrado como um “absoluto” – na opinião de Henri Lefebvre, provoca a necessidade de se desenvolver uma nova concepção de espaço. Para Lefebvre, a lingüística e a semiologia, na sua pretensão de esgotar toda a realidade e de poder expô-la como um instrumental único, próprio, fracassou. O espaço tem uma história, é o resultado de um processo onde concorrem muitas correntes.¹² Para muitos, esta história é marcada pela idéia de nação, que tem origem na delimitação do espaço sobre um trecho de terra: um território natural com fronteiras;¹³ esta “realidade” se desenvolverá como nacionalismo, que teria origem “natural” e “realidade substancial”.¹⁴ Mas para outros,¹⁵ a nação independe desta visão concreta de espaço. Nesta última concepção, temos uma impregnação ficcional do termo nação, que seria uma idéia imaginária, uma ideologia, e que não se restringiria às fronteiras concretas, mas conceptuais. Seria um conceito puramente mental, portanto. Neste caso, o conceito abstrai a idéia de mercado e de violência (guerras, proteção de fronteiras, políticas excludentes).¹⁶

2. A recriação do espaço cognitivo por Sousândrade

É em face dessa nova consciência de espaço, que está na base das idéias de globalização, que pretendemos discutir a importância pioneira da obra do romântico maranhense Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902).

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 77.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 74.

¹² Idem, 2, VII, p. 110.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 111.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Anderson, Benedict. “Imagined communities”. In: *O local da cultura*, UFMG, Belo Horizonte, 1997.

¹⁶ Lefebvre, op. cit., 2, VIII, p. 112.

Este poeta, a nosso ver, reconfigurou o espaço do romantismo brasileiro, na medida em que reinventou o espaço geográfico conhecido do país; incluiu em nossa literatura e como horizonte de expectativa sua experiência em Nova York, Senegâmbia (na África), Caribe e Chile; criou novas relações de conhecimento do índio, estudando-o na sua prática social; aumentou o conhecimento da língua portuguesa, introduzindo rimas exóticas, como o tupi-guarani, latim, inglês, nos fragmentos do Canto II e X, em *O Guesa*.

Sousândrade proporcionou uma visão ideológica destoante da visão de mundo de seu tempo, no período romântico, em vários sentidos. Ele rompeu com o eixo Rio-Coimbra, comum entre românticos como Gonçalves Dias. Escolheu o trajeto Rio-Paris, como o fizeram também Nísia Floresta – que, além da França, e especialmente Paris percorreu Portugal e Alemanha –, Domingos Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre – em sua viagem Rio-Paris.¹⁷

No que diz respeito ao périplo do artista romântico, amplamente representado no poema *O Guesa*, a curiosidade de Sosândrade, desbravando o Amazonas, seus índios e rituais, só se compara a de modernistas como Mário de Andrade, descendo o Amazonas; sua viagem à Europa, passando pela África, é sem dúvida original; ela também o levou a viajar de São Luís e Belém, via Caribe, rumo aos Estados Unidos, e a estabelecer-se em Nova York com a filha Maria Barbara por 15 anos; e a retornar pelo Canal do Panamá e pela América do Sul, durante um ano. Nessa ocasião, elogia o Chile, país raramente citado em nossa literatura.

Na configuração do espaço ocidental da época, Sousândrade reconfigura o Romantismo. Não subserviência a Portugal, às escolas de Direito de Coimbra e aos modelos oitocentistas da antiga colônia, império e reinado, mas autonomia, mudança de rumos até Paris (onde supostamente teria estudado Engenharia na Sorbonne, em 1856)¹⁸ e Nova York (onde escreveu o fragmento cômico em *limerick* de *O Guesa*, “O inferno de Wall Street”).

¹⁷ Gonçalves Dias também viajou pela Alemanha.

¹⁸ Não foi possível a Haroldo e Augusto de Campos comprovarem se Sousândrade estava ao menos entre os alunos da Sorbonne — afirmam em: Campos, Augusto e Haroldo de. *(Re)visão de Sousândrade*, Perspectiva, São Paulo, 1964. 2ª ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

No que diz respeito ao índio, sua visão sobre as tribos do norte do Amazonas é crítica, decepcionada, quase revoltada (como no “Canto de Tatuturema”, trecho que já em 1867 aparece no *Semanário Maranhense*, de São Luís). Numa carta ao Imperador D. Pedro II, datada de 1870, recrimina-o do abandono em que vivem os índios naquelas margens.¹⁹ E, no Canto X de *O Guesa*, acusa os “regatões”, únicos comerciantes que se lançam aos rios para lhes venderem víveres, de explorá-los. Nada há em Sousândrade daquela idealização romântica de Gonçalves Dias com relação ao índio, como no “I-Juca-Pirama”, onde se mesclam sentimentos e elos familiares cristãos com formas de relacionamentos tribais e reações típicas do índio quando se vê preso e sabe que será devorado pela tribo inimiga, o que considera uma honra. Sousândrade aproxima-se o mais possível de uma visão científica do indígena, realiza uma observação acurada, descritiva, da festa do Tatuturema, no Canto II, pesquisa os termos de seu vocabulário – conforme fez Mário de Andrade, ao estudar alemão e ler os mitos de Koch-Grünberg, 50 anos depois. Sua visão da festa na mata é um misto de choque com a festa de conagração sexual coletivo e de percepção de que esses modos já se encontravam em processo de desagregação.

Além disso, Sousândrade introduz um corte histórico, inédito e violento, no contexto da literatura da época. Introduz um tempo ideal, outro tempo crítico. Este observador moderno, leitor de Byron, admirador de Castro Alves e companheiro do grupo de maranhenses como Gentil Homem de Almeida Braga que escreveu a obra coletiva *Steeple-Chase* mostra a triste condição dos índios como uma superposição de culturas, como só ocorreria no Modernismo, com Mário e Oswald de Andrade. Recupera a história através de um mergulho no vocabulário marcado em diversas línguas que marcaram a dominação da cultura ocidental – o grego, o latim, o francês, o inglês, o português, o tupi-guarani, – evidenciando a ascense do homem até o período moderno, onde terá de inaugurar um mundo novo, o tempo da utopia republicana e democrática. Este é o aspecto épico mas também utópico de Sousândrade. Na floresta rodopia a figura do imperador, ridicularizada (fragmento “Canto de Tatuturema”, C. II). Mas no Canto X (fragmen-

¹⁹ Williams, Frederick & Moraes, Jomar. *Sousândrade: prosa*, Ed. crítica, intr. e notas, SIOGE, São Luís, 1978.

to “Inferno de Wall Street”) haverá a decepção com a promessa da república, da democracia, da liberdade. Esta utopia também será ridicularizada, neste trecho carnavalizado que infringe as regras do poema épico em decassílabos, mas apresenta-se como a grande proposta de vida de Sousândrade. Só foi ultrapassada pelo seu desejo de retornar ao Brasil, em 1884, e ver proclamada a República em 1889, idealizando projetos utópicos, como uma universidade em São Luís, a Atlântida, um desenho republicano para a nova bandeira do Estado etc. Planos esses que também fracassaram, dada a falta de espírito prático do poeta, que terminou seus dias lecionando grego, idioma que não conhecia.²⁰

Outro corte importante na configuração representativa da linguagem da época foi a elevação da imagem do condor, que Castro Alves situa na Praça, para uma visão mais ampla e latino-americana do condor, que desce sobre os Andes e simboliza a lendária fundação do império incaico. Neste vôo deslocado para o ocidente, Sousândrade introduz nas letras nacionais a preocupação com a América Hispânica, inserindo, até pelo título do seu poema maior, *O Guesa*, a religião muísca dos índios da Colômbia, sendo o guesa a vítima de sacrifício desta religião (referência explicada pelo próprio Sousândrade na epígrafe do poema, a partir de uma citação da enciclopédia *Colômbia*, de Humboldt). Seu indianismo não se restringe, portanto, a um recorte brasileiro, mas estende-se a toda a América Latina, onde um traçado comum aguarda todos os latino-americanos. Advento de uma ideologia igualitária, até hoje irrealizada. Tentativa de adaptar ao Brasil o projeto de Byron, na pele de seu personagem Childe Harold, que percorre os países da Europa em busca da república e da democracia. Aqui, a identificação com outras tribos destruídas pelos europeus, como no caso dos muíscas-incas, associa-se à péssima condição de vida dos índios brasileiros do norte e ao descaso que Sousândrade atribui ao governo do imperador e reis de Portugal, subjugando o Brasil. É uma possibilidade de expor seus valores anti-monarquistas.

Apenas no que diz respeito ao negro Sousândrade mostra-se indiferente. Teria tido, a crer no conteúdo autobiográfico de seu poema

²⁰ Depoimentos de pessoas da terra mostram o parco conhecimento que tinha Sousândrade do grego. Parece que passava as horas a discutir e conversar com seus poucos alunos. As aulas de grego aparentemente não passavam de um arranjo de pessoas influentes no governo para proporcionar-lhe um parco salário para que sobrevivesse nos seus últimos anos de vida.

O Guesa, diversos filhos com as escravas da fazenda de seus pais (Canto IV). Também no Canto IV nota-se uma referência, possivelmente autobiográfica, a um filho seu que teria tido no norte da África, na Senegâmbia, onde o navio atracara no caminho para a Europa. Mas, ao contrário de seu modelo Castro Alves, nada na questão da negritude lhe sugere a grandeza de “O navio negreiro” ou de algum poema de *A cachoeira de Paulo Afonso* (1870). Na década de 1870, Maria Firmina dos Reis²¹ publica, em seus *Cantos*, diversos poemas abolicionistas impactantes, e escreve o conto “A Escrava” mesmo antes (1864). Talvez sendo mulher, mulata e pobre, tenha sentido na pele a injustiça social. Sousândrade, proprietário dos escravos herdados junto com a fazenda dos pais, em Pericumã – os quais vende, segundo relata em *O Guesa*, em 1856, no Canto VI, para poder estudar na Europa, irritado com a falta de ajuda do Imperador, – sentia-se senhor de escravos e identificado com a elite maranhense. Enquanto Gonçalves Dias, Domingos G. de Magalhães e Araújo Porto-Alegre caíam nas graças do Imperador e tinham até livros publicados na Europa e viagens financiadas pelo Império nesse continente (Gonçalves Dias chegou a receber um emprego de professor no Colégio Pedro II), Sousândrade sentia-se aliado do poder, no Maranhão, desconhecido na Corte, sem prestígio, sem apoio, além de ter perdido seus bens, roubados pelos tutores após a morte dos pais, quando ainda era criança – fato real ou imitado do poema de Byron, que viveu tempos de decadência social no castelo familiar após a morte dos pais, afastando-se do país natal.

A idéia de nação brasileira alicerçava-se na fé no governo monárquico dos imperadores portugueses, na idéia de submissão de índios e de africanos sob o poder dos descendentes de portugueses, através do apagamento violento das diferenças, vigorando a lei do mais forte. Em Sousândrade não se vêem esses ideais valorizados. Reintroduz a consciência histórico-política de um passado, uma memória greco-ocidental, utilizando o modelo épico de Homero a Camões e introduzindo a mitologia grega na sua visão de mundo brasileira.²² Na estrutura do poema, valoriza a viagem por terras que pouco ou nada haviam sido representadas na literatura brasileira, como a Senegâmbia, na África,

²¹ Reis, Maria Firmina dos. “Auto-retrato de uma pioneira abolicionista”. In: Lobo, Luiza. *Crítica sem juízo*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, pp. 250-259.

²² Foi o maranhense Odorico Mendes quem traduziu, em versos clássicos, a *Ilíada* e a *Odisséia* para o português do Brasil.

o Caribe, o Chile – e até mesmo Nova York, cuja bolsa de valores é o principal “personagem” no fragmento “Inferno de Wall Street”, do Canto X. Nos cantos X a XII, quando descreve sua vida em Nova York, utiliza a liberdade de expressão, citando as Mimis e as Lalas dos bailes, mulheres que ele, ao modo dos amores de Vigny, ama e abandona, mas numa liberdade bastante original com relação ao patriarcalismo reprimido do ambiente provinciano brasileiro.

3. Conclusão

A introdução da história como a memória temporal de inauguração de uma épica e de uma ideologia utópica (república, democracia); de um indianismo mais amplo que o de Gonçalves Dias ou Alencar, de cunho tradicional; de um vocabulário que extrapola o uso escolar da língua, rimando diversos idiomas; a ruptura do gênero épico, introduzindo no poema dois fragmentos, o primeiro em versos românticos livres,²³ e depois levados ao extremo da composição cômica através dos versos em *limerick*, aprendidos provavelmente durante sua estada em Londres (1856); enfim, o delineamento de um espaço imaginário, desvinculado do mapa conhecido pelos românticos e seus antecessores, tornam Sousândrade e sua obra maior, *O Guesa*, um fenômeno cultural que permite um delineamento da utopia republicana-democrática no Brasil, de respeito ao índio e direitos ao homem, e de afirmação da liberdade individual e entre os gêneros. Sousândrade configurou, na verdade, uma “comunidade imaginada” bastante diferente do usual e muito ousada para sua época.²⁴

²³ A primeira publicação da “Dança de Tatuturema”, no *Semanário Maranhense*, em 1867.

²⁴ Lobo, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, Presença, Edusp, São Paulo, 1986; Idem. “A poética de Gonçalves Dias e de Sousândrade” (pp. 140-146) / “Sousândrade passeia pelo Rio” (pp. 130-139) / “A visão antecipadora de Sousândrade” (pp. 123-129). In: *Crítica sem juízo*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1993.

III

Fronteiras oblíquas – Sofias e Marias

Maria Angélica Guimarães Lopes

Duas Sofias

O presente ensaio empreende leitura de romances de dois finais de século – XIX e XX através de *Quincas Borba*,¹ 1891, e *Santa Sofia*,² 1997, cujas principais personagens femininas se chamam Sofia.³ Através delas revela-se o falso brilho do Brasil imperial e escravocrata às vésperas da República. No livro de Machado de Assis, Sofia Palha reticente e enigmática, criada ao gosto de seu autor, em moldes litóticos e oblíquos. Já naquele de Angela Abreu, dona Sofia Gonçalves Bento de Andrade e Lima é traçada com brocha gorda, em retrato construído principalmente através de técnicas ligadas à hipérbole e repetição.

Em *Quincas Borba*, Sofia Palha entra de mansinho na vida de Rubião, o qual se lhe depara inocente útil. Duas gerações mais nova que a xará machadiana, Sofia Bento tem posição hegemônica definida em sua sociedade. Matriarca enérgica, comanda numerosa família e criadagem.

Este trabalho visa estudar as duas Sofias como chaves de seus respectivos romances, e através deles, também de sua sociedade de final de Império.

Como se lembra, *Quincas Borba* narra a estória do “singelo mineiro”,⁴ Pedro Rubião de Alvarenga, que após tratar com desvelo do noivo da falecida irmã, Quincas Borba, é por ele escolhido como seu herdeiro universal. Morto o amigo, Rubião se muda para o Rio de Janeiro.

¹ Machado de Assis, Joaquim Maria. “Quincas Borba”. In: *Obras Completas*, vol. I, José Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1959.

² Abreu, Angela. *Santa Sofia*, Record, Rio de Janeiro, 1997.

³ *Santa Sofia* é o segundo romance de Angela Abreu, jornalista nascida em Juiz de Fora. O primeiro, *Mil anos menos cinqüenta*, obteve o Prêmio do Autor Revelação na Bienal do livro de São Paulo, em 1995. Traduzido para o castelhano por Eduardo Naval, é citado pelo jornal *La Cultura* de Madri como um dos cinco melhores livros do ano. (Um dos outros foi *Cuadernos de don Rigoberto* de Vargas Llosa).

⁴ Machado de Assis. *Obras Completas*, vol. I, op. cit., cap. 48.

ro. No trem, conhece Cristiano Palha e a esposa, a bela Sofia de “olhos viçosos”,⁵ que o freqüentam como amigos, tirando proveito do tímido solteirão. Outros conhecidos se apresentam, tornando-se comensais diários. Eventualmente, será a ruína financeira de Rubião, agravada por sua paixão por Sofia, que o encorajara, com o beneplácito do marido. Abandonado por eles e por outros falsos amigos, Rubião morrerá pobre e ao relento.

Santa Sofia segue a fortuna de outros milionários mineiros da Zona da Mata, o casal de fazendeiros Sofia e Paulo Bento de Andrade Lima, que com seus numerosos filhos, noras, genros, netos e cunhadas, reúnem-se diariamente para as refeições. Uma noite, dona Sofia deixa a mesa e, na manhã seguinte, é encontrada morta no quarto. As lembranças dos vários parentes e da velha babá compõem o retrato da matriarca, a representar a diretriz de uma crônica de família que constitui o romance.

A partir da coincidência onomástica das duas Sofias, empreendemos análise a visar níveis mais profundos e pertinentes. Para tal, escolhemos elementos significativos comuns a ambos, a saber: a) os títulos dos romances; b) o motivo da morte e c) os lexemas (ou figuras para Hjelmslev): mesa, olhos e brilho.

De modo geral, títulos de obras de ficção são sugestivos, como aqueles da maioria dos romances de Machado de Assis, e dos outros dois de Angela Abreu. Aqui, contudo, desde os capítulos iniciais, o leitor percebe que o protagonista é Pedro Rubião de Alvarenga, o “herdeiro universal”. O título é, assim, ambíguo. O referente mais óbvio seria o falecido filósofo, fundador da Humanitas. Depois, o cão, que seguindo estes princípios, abrigaria a essência ou alma do dono, após a morte da personagem. A coincidência onomástica, então, sugere metempsicose eivada da ironia machadiana.⁶

O título *Santa Sofia* é igualmente polissêmico. O referente poderia ser a protagonista, Sofia Bento de Andrade Lima ou o cenário do romance, a fazenda-mor, onde reside a família. A narrativa inicialmente se escora em retrato analítico de Sofia ausente. Mãe e esposa perfeita aos olhos da família e da sociedade, senhora de 32 fazendas e de seus

⁵ Idem, *ibidem*, cap. 2.

⁶ Idem, *ibidem*, cap. 48 e 49.

habitantes, Sofia tem o relevo e beneplácito sociais, cimentados pela apelação de santa que lhe confere o vigário interesseiro.⁷

Entre os dois pólos – o nome de Sofia Bento e o cenário de sua estória –, vários matizes se inserem e oferecem. “Santa” certamente apoiaria a opinião de vários parentes, amigos e conhecidos. Mas igualmente caberia a ironia de “santa de pau oco”⁸ neste livro hiperbólico e carnavalizado, a parodiar uma história do Brasil genérica.

Lembremos que o deslocamento é uma das direções da ironia, a jogar com o referente. Assim, tanto *Quincas Borba* como *Santa Sofia* se iniciam com o mesmo recurso retórico, a saber, em polissemia e deslocamento a sugerir ambigüidade. Apesar de sugerir o diapasão desde o título, a ironia é trabalhada de maneira diferente em cada um dos romances. Em *Quincas Borba*, origina-se no narrador que se dirige ao leitor cúmplice. Com suas idéias curtas, criticadas pelo filósofo, Rubião carece de malícia sutil, a afastá-lo do narrador e do autor implícito. Neste romance realista e simbolista, a paródia e a hipérbole são instrumentos que acionam a intriga e prover a camada estilística. “O sonho bom de não acabar mais”⁹ de Rubião se tornará alucinação, numa “mascarada sublime”,¹⁰ que o texto aproxima dos extraordinários acontecimentos passados na ilha shakespeariana de *The Tempest*.¹¹

Já em *Santa Sofia*, a hipérbole domina o texto de fio a pavio. Assim, a protagonista não só é a mulher mais rica de Minas e talvez do Brasil, como também dera a luz 27 filhos. Considerada feiíssima, é, contudo, esposa de macho de notável beleza física e apetite sexual, que também se distingue pelo tino para negócios e amor ao trabalho. Apesar da construção e estilo hiperbólicos, fina ironia dirige o texto que é a estória de Sofia, dona de casa enfronhada na vida familiar e doméstica, cuja renhida busca de aceitação e, depois, proeminência social, parecem restringir-lhe o veio irônico. Contudo, à medida que a estória

⁷ Abreu, Angela. *Santa Sofia*, op. cit., p. 47.

⁸ Aqui a expressão indica mais hipocrisia que travessura. Ver verbete “santo de pau oco” em: Camara Cascudo, Luis. *Dicionário do folclore brasileiro*, 5ª ed., Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1984.

⁹ Machado de Assis. *Obras Completas*, vol. I, op. cit., cap. 15.

¹⁰ Idem, ibidem, cap. 82.

¹¹ Representada pela primeira vez em 1611, a peça se inspira no descobrimento da América e das Antilhas. O protagonista exilado, o Duque Prospero, adquire poderes sobrenaturais em sua ilha.

se desenovela, o leitor descobre que, mesmo morta, Sofia pregara uma peça ao marido e à mãe-preta, Maria Helena. Programada para um futuro indefinido, esta vingança realmente se daria, executada por um Paulo Bento a ignorar a extensão de seu ato, a saber a execução de um filho que não sabia seu. A morte, motivo-mor nos dois romances, é freqüentemente eivada de ironia, prosseguindo no jogo de deslocamento iniciado pelos respectivos títulos. Morrem os três milionários – Quincas Borba, Rubião e Sofia Bento – como morre o cachorro Quincas Borba. Em sua lembrança, Rubião reviverá um enforcamento presenciado anos antes. Morre também o jovem José Bento, flagrado em encontro homossexual pelo pai. Por outros motivos, seu meio-irmão é também assassinado. De doença e em várias idades, morrem sete outros dos 27 filhos do coronel e de Sofia Bento.

Cada um dos dois autores implícitos trabalha o motivo da morte de maneira diferente. No romance machadiano, temos seqüência da enfermidade de Quincas Borba em pequenas cenas, na lembrança de Rubião, com comentário do narrador heterodiegético. Já naquele de Angela Abreu, a estranha ausência da matriarca da mesa do jantar, após discussão com o marido, se estende pelas primeiras quinze páginas, a preparar o quadro trágico. No decorrer da narrativa, ambos os episódios serão desenvolvidos e ilustrados por retratos do falecido.

A morte de Rubião, no final do romance, constitui longa cena dramática, das mais patéticas da literatura brasileira, como têm notado vários críticos, figura trágica pelo desamparo, Rubião é outro Rei Lear em meio a raios e trovões da tempestade. Somente o acompanha o fiel cão. O milionário empobrecido que em alucinações se crera Napoleão III na corte francesa, pouco antes da morte age como Napoleão I, antepondo-se ao Papa e coroando-se – com o nada – a si mesmo. Em *Santa Sofia*, somente no dia seguinte ao jantar inicial, ao arrombar a porta do quarto, os filhos e o marido haviam descoberto Sofia, morta de aborto espontâneo na 28 a gravidez. Após a revelação, o motivo da morte é ampliado, aprofundado e ilustrado por relação prismática da vida de Sofia Bento por vários familiares. Tal processo segue aquele de Faulkner¹² em *As I Lay Dying*.¹³ Os narradores homodiegéticos obede-

¹² Faulkner, William. *As I Lay Dying*, J. Cape/H. Smith, New York, 1930.

¹³ *Santa Sofia* segue o romance de William Faulkner. Aí a morta, igualmente, mãe de família. Durante o velório são apresentados monólogos interiores de vários parentes.

cem a seqüência do ritual fúnebre católico, que vai da preparação do corpo a seu enterro. A primeira a registrar a lembrança da morta é a velha Maria Helena, que a veste. Babá desde Sofia criancinha, é a mais indicada “refletora”¹⁴ na transmissão de fatos biográficos. Logo depois o viúvo vela o corpo. Seguem-se duas filhas e outros familiares. Finalmente, durante as exéquias e o enterro, a consciência refletora se distribui entre Paulo Bento, o filho João das Cabras, a cunhada Felicidade, o vigário oficiante e uma nova personagem, a jovem Maria das Graças, dirigidos por comentários do narrador heterodiegético.

Os vários retratos de Sofia, em poliedro, oferecem versões que se complementam ou se entrecrocaram, de mãe amorosa a tirana, ladra e santa.

Como o segundo instrumento retórico empregado na presente leitura, três lexemas importantes (ou figuras, para Hjelmslev) nos guiarão: mesa, olhos e brilho [...]. Interrelacionados na esfera diegética e imagética, sugerem o panorama social de final do Segundo Império, e também o começo da República no romance de Angela Abreu.

Tanto em *Quincas Borba* como em *Santa Sofia*, a mesa de refeições é significativa essencial a ajudar o leitor atento na solução do enigma que representam as duas Sofias, pois o móvel possui carga simbólica bíblica, filosófica e literária, a emprestar-lhe dimensão além daquela de referência diária. Ao reunir a família e amigos para refeição coletiva, Sofia e Rubião, anfitriões dedicados, lembram o quadro de Cristo na Santa Ceia a abençoar e proteger os discípulos. A conversa ao redor da mesa, por outro lado, nos leva a uma modesta reencenação do simpósio platônico, onde diversos assuntos são tratados, se bem que desprovidos de dimensão filosófica. Ainda, rodeada de várias gerações, a farta mesa familiar da fazenda de Santa Sofia lembra outra mineira e emblemática do belíssimo poema de Carlos Drummond de Andrade, “A Mesa”, pelos laços de sangue, pelos vários anos de convívio e pela troca de sentimentos entre os comensais e parentes. Já em *Quincas Borba*, a mesa se apresenta dicotômica. Para Rubião, os convivas compõem uma família – sua família –, ao passo que para esses

¹⁴ James, Henry. *The Art of the Novel*, Charles Scribners's, New York/London, 1934. O “reflector” de Henry James é desenvolvido no prefácio de *The Wings of the Dove*.

os saborosos almoços diários no palacete de Botafogo não representam mais que refeições grátis.¹⁵

Os olhos são o segundo lexema selecionado para a presente leitura, como se notou acima. Aqueles de Sofia Palha impressionam o protagonista desde os primeiros momentos em que a vê, na estação de Vassouras. Maravilhado, chama-os de “os mais belos do mundo”.¹⁶ O novo capitalista cercado por objetos preciosos e caros em seu palacete, pergunta-se, “em que fábrica misteriosa” Sofia os teria comprado.¹⁷ Beleza afamada, a Sra. Palha exerce semelhante atração em muitos outros, mesmo o egoísta Carlos Maria. Irônico, o narrador que já prevenira o leitor atento, ao classificar Sofia como “dona astuta” (QB), agora desmascara-a em belíssima metáfora em fio. Pois os olhos de Sofia mentem, como lanternas acesas a anunciarem vaga em hospedaria lotada.¹⁸ Ao contrário da xará, Sofia Bento destoa dos padrões de beleza feminina de seu meio, essenciais para o posicionamento sócio-econômico da jovem através do casamento. Contudo, a inteligência, graça e energia lhe suprem a aparência mesquinha. Casa-se com príncipe paradoxal de contos de fadas: tropeiro humilde e ignorante, mas bela figura de homem, cujos magníficos olhos azuis são mencionados desde a primeira página do livro. Estes olhos emitem a mesma carga elétrica sexual que aqueles de Sofia Palha. São eles que primeiro conquistam a menina rica que se tornaria sua esposa, além de inúmeras outras. Os olhos ajudam-no a conseguir proeminência financeira e social num meio em que a beleza masculina não era oficialmente reconhecida como veículo para tal. No final da narrativa, durante as exéquias de Sofia, surgem outros olhos notáveis, a fazerem concorrência àqueles do viúvo: “alagados e ardentes”, da adolescente Maria das Graças.¹⁹

Nem os olhos de Sofia Bento, “pequenos [e] encostados no nariz”,²⁰ nem aqueles de Rubião interessam a narrativa como objetos estéticos.

¹⁵ Faoro, Raimundo. *A pirâmide e o trapézio*, Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1974, p. 220. Raimundo Faoro descreve estes comensais/parasitas como “fauna sinistra de urubus”, freqüentes na ficção machadiana.

¹⁶ Machado de Assis. *Obras Completas*, vol. I, op. cit., cap. 25.

¹⁷ Idem, ibidem, cap. 26.

¹⁸ Idem, ibidem, cap. 35.

¹⁹ Abreu, Angela. *Santa Sofia*, op. cit., p. 195.

²⁰ Idem, ibidem, p. 38.

Sua função se limita a ver e não a encantar ou influenciar, sendo, por isto, sumariamente inscritos no texto.

O terceiro lexema salientado neste ensaio é o brilho, que tanto se liga aos olhos como à riqueza, esta matriz temática dos dois romances. Em ambos os textos o brilho pode ser literal, mas funciona principalmente como significante de projeção social. Em *Quincas Borba*, ele oferece maior expansão e profundidade, desenvolvido em cadeia metafórica e metonímica. Susceptível ao brilho da pele e dos olhos de Sofia, Rubião os hiperboliza, chamando a estes estrelas da terra, na desastrada corte que lhe faz, uma noite no jardim dos Palha.²¹ O novo capitalista também se entusiasma com o fulgor da matéria inerte, sendo “ouro e prata [...] metais de sua estimação”.²² Em forma de estátuas, molduras de espelhos, baixela e vasos, ouro e prata enfeitam-lhe a casa, ao mesmo tempo que estabelecem sua riqueza. Ao falar do amigo Quincas Borba, faz-lhe elogio supremo, “Era ouro puro [...] ouro de lei”.²³

Em *Santa Sofia*, o brilho a que aspira Sofia Bento de Oliveira é mais figurativo que literal: a projeção social. Em sua busca, a protagonista, jovem rica mas rústica, iniciara longa campanha a partir da fortuna herdada do pai e aumentada por ela e pelo marido. Consegue os mesmos resultados que a outra Sofia, também vencedora em persistente tentativa de ascensão social. Ao passo que as armas de Sofia do Rio de Janeiro, são sua beleza, lábia e trabalho em associação filantrópica, aquelas da fazendeira são fartas e requintadas festas oferecidas à faixa hegemônica das fazendas e cidades vizinhas. O brilho, contudo, também comparece literalmente em *Santa Sofia*, aparentemente oculto aos olhos da matrona, no ouro despendido pelo coronel Bento nas orgias cariocas anuais dos machos, com voluptuosas estrangeiras de cabelos dourados.²⁴

Ao contrário de Rubião, enlevado, a arrolar sua nova riqueza em móveis e objetos de decoração, Sofia Bento, que nascera rica, vê-os como parte de sua casa. Exceção é o grande espelho europeu, emoldurado de ouro, especialmente importado para ela, que, com Maria Helena, freqüentemente admira. Como a decoração da casa, as jóias de

²¹ Machado de Assis. *Obras Completas*, vol. I, op. cit., cap. 39.

²² Idem, ibidem, cap. 3.

²³ Idem, ibidem, cap. 21.

²⁴ Abreu, Angela. *Santa Sofia*, op. cit., p. 32.

Sofia são genéricas, por assim dizer, mencionadas como um todo. A única salientada no romance é a extraordinária cruz, de brilhantes do tamanho de grãos de milho, presente do marido.²⁵ Sofia a ostenta com orgulho em ocasiões solenes e a jóia vem a ter importante função na diegese. Representa o enlevo da protagonista na primeira ocasião em que se sente socialmente realizada e a única na qual se crê santa. E o brilho da jóia que produz cena de monta na narrativa: tochas laterais a iluminarem o caminho de Sofia, à saída ou entrada da casa. Tornada ritual, a cena servirá de ponto final no romance. Já a cruz, roubada, reaparecerá, a enfeitar a baronesa Ana Bento.

Em conclusão, separados por mais de um século, os romances *Quincas Borba* e *Santa Sofia* enfocam o final do Império e sua problemática. Aquele, uma das obras maiores do maior ficcionista brasileiro, examina sua própria época através da geração precedente. Datas e alusões à situação política, como a “questão servil”, queda e formação de ministérios e a guerra do Paraguai, fixam a diegese entre 1867 e 1871. Germinava então profunda mudança na estrutura social, devido à inevitável abolição da escravatura, mudança esta ainda não percebida pela burguesia, acostumada à longa “era dourada” do Segundo Império. Atenta e oportunista, Sofia Palha representa a pequena burguesia em ascensão, alheia a conflitos crescentes a cercá-la e ameaçá-la. Não é por acaso que a personagem é caracterizada, metonímica e metaforicamente, pelo brilho da sociedade que cobiça – a partir de seus olhos brilhantes que parecem tudo ver e a todos seduzir. Sofia é digno complemento do marido, comerciante inescrupuloso a lucrar com a falência alheia e com a guerra do Paraguai. Sinuosa em seus coleios, Sofia é vista como cobra pela rival despeitada, assim como por Rubião finalmente desenganado. A personagem tem as “guinadas à esquerda e à direita” do estilo machadiano que a inscreve. Instintiva, traça seus planos à medida que se lhe apresenta a ocasião. E o incauto Rubião se transformará na melhor destas.

Santa Sofia representa a mesma época e o início da República de maneira mais ligada à lenda, a incluir o boato. Mais de um século após

²⁵ Idem, ibidem, p. 34. Esta jóia que, ironicamente, fora presenteada a esposa após memorável orgia carioca tem contraparte em *Quincas Borba*. Mesmo ao ter notícia por Cristiano Palha da diminuição de sua fortuna, o milionário oferece como presente de aniversário a Sofia colar com magnífico brilhante (*Obras Completas*, vol. I, op. cit., cap. 115).

o 13 de maio e o 15 de novembro, vê-se o final do século XIX – o tempo dos bisavós – de perspectiva que se quer histórica, absorvida desde os bancos escolares, propagada e mitologizada. O romance recria estes tempos à maneira contemporânea, pós-moderna. Histórica e real, a escravatura à base da diegese atinge todas as personagens. Topos inscrito em Santa Sofia com a mesma lucidez que em *Quincas Borba*, é a razão principal da fortuna dos Bento, a começar pelo lucrativo tráfico negreiro do pai de Sofia. Carnavalizada em *Santa Sofia*, a escravatura traz à baila aspectos menos freqüentemente considerados, como o poder de alguns escravos e fraqueza de senhores, a possibilitar e equilibrar convívio de 400 anos. Deste ângulo, personagens e episódios se fazem anedóticos, a começar pela protagonista.

Matriz paródica do romance, Sofia Bento é criação hiperbólica e anedótica, em conjunção de mitos elevados a alta potência, tanto em seu poderio sobre mais de trinta fazendas como em sua força geratriz de quase 30 filhos. Senhora e mãe, domina o livro que é sua estória. Ora amorosa, ora tirânica, Sofia escapa ao conhecimento daqueles a seu redor. Paradoxalmente, traçada com brocha gorda, conservará seu mistério, mais que a sinuosa Sofia Palha.

Ligia Chiappini

Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais

Minhas mulheres são danadas, não são?
Talvez seja ressentimento do que não sou
e gostaria de ser (Rachel de Queiroz, en-
trevista)

Este texto se apresenta mais como um inventário de questões do que como um texto conclusivo, sobre os romances de Rachel de Queiroz,¹ no quadro de uma pesquisa de maior amplitude sobre a produção de imagens do Brasil através da ficção e a partir das margens, regionais e de gênero.² Tal caráter provisório materializa-se formalmente na enumeração de algumas hipóteses, cuja demonstração demanda mais tempo e espaço.

Partindo da já tradicional classificação do romance de Rachel, ou, pelo menos, de parte dele, naquilo que se convencionou chamar “romance de 30”, interessa-me pensar o quanto de heterogeneidade sua

¹ O corpus de referência é, portanto, constituído dos romances *O quinze* (1930) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1993; *João Miguel* (1932) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1992; *Caminho das Pedras* (1937) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1992; *As três Marias* (1939) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1992; *Dora Doralina* (1975) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1999; *O Galo de Ouro* (1986, publicado sob a forma de folhetim na revista *O Cruzeiro*, em 1950) — edição consultada: José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1989; *Memorial de Maria Moura* (1992) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1992. Como corpus de controle ou complementar, levamos em conta também seus principais livros de crônica: *A donzela e a moura torta* (1948) — edição consultada: José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1989; *Um alpendre, uma rede, um açude* (1958) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1993; *As terras ásperas* (1988) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1993; *O caçador de tatu* (1967) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1999; e duas peças de teatro: *Lampeão* (1953) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1995; e *A Beata Maria do Egito* (1957) — edição consultada: Ed. Siciliano, São Paulo, 1995.

² Fazem parte dessa pesquisa, textos já publicados e a publicar sobre Cyro Martins, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, todos representantes do chamado “romance de 30”.

obra introduz nesse rótulo comum, aceito simultaneamente com unanimidade e controvérsia por parte dos estudiosos de literatura. Levando em conta uma bibliografia que vai de Adonias Filho a José Hildebrando Dacanal, passando por Antonio Candido, José Aderaldo Castello, Alfredo Bosi, Fábio Lucas, Zenir Campos Reis e Flora Süssekind, entre alguns desses estudiosos que se debruçaram sobre o chamado romance de 30, interessa-me fazê-los dialogar com estudiosos de outras áreas que também se interessaram pelos romancistas de 30.³ Entre esses estão o sociólogo Sergio Miceli (cuja hipótese do ponto de vista feminino, valorizado pelos autores, saídos de uma casa patriarcal, rural, diretamente para a cidade e os empregos públicos ou na Imprensa, tive a oportunidade de discutir em relação à obra de Érico Veríssimo),⁴ a historiadora Rosa Maria Godoy Silveira⁵ e o historiador Durval Muniz.⁶ Destes últimos, retiro as seguintes idéias para revisitá-las depois de uma releitura sistemática da obra de Rachel de Queiroz.

I

Rosa Maria Godoy Silveira faz um trabalho cujo tema central é “a percepção da classe dominante das províncias de Pernambuco e Paraíba sobre o seu lugar no espaço, na segunda metade do século XIX, diante do impacto do processo modernizador”. Ou [...] da tentativa de “apreender a ideologia do espaço, referente a uma parte da hoje denominada *região Nordeste*” (“espaço mais antigo do país em termos de ocupação demográfica e cultural, diferenciado de outros espaços posteriormente ocupados, e mantendo sobre os mesmos uma hegemonia de praticamente três séculos”).⁷

Fala-se aí do amadurecimento de um “pensamento regionalista” do nordeste com sucessivas elaborações, tendo momentos mais densos, como a década de vinte, “com o movimento regionalista encabeçado

³ Sobre tudo aqueles que trataram de temas, ambientes e tipos rurais e regionais (fora do eixo Rio-São Paulo).

⁴ “Flora-Floriano: metáfora para os impasses do escritor dos anos 30?” (lido no Encontro do Grupo Cliope, AHILA, Porto, setembro de 1999, inédito).

⁵ Silveira, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordestino*, Ed. Moderna, São Paulo, 1984.

⁶ Albuquerque, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, Ed. Cortez, São Paulo, Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, Recife, 1996.

⁷ Silveira, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordestino*, op. cit., p. 15.

por Gilberto Freyre”,⁸ a década de 50, “com a incorporação dos ‘des-níveis regionais’ ao discurso político e às tomadas de decisões”, que têm por resultado entre outros a criação da SUDENE, e a “présente conjuntura, com a reação regional à intensificação da política de regionalização desencadeada pelo Estado brasileiro no sentido de aprofundar a articulação do espaço regional a uma economia de mercado”. Seriam essas reelaborações sucessivas que teriam uma constante: “a caracterização da identidade regional em estado de crise e sua oposição a uma outra identidade espacial, o sul do país”.⁹ Esse núcleo básico da ideologia regionalista nordestina, segundo a autora, teria origem na crise da classe açucareira, que perdera sua hegemonia para os senhores do café em meados do século XIX:

A ideologia regionalista, tal como surge, é, portanto, a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora. Uma fração açucareira da classe dominante brasileira, em vias de subordinação a uma outra fração hegemônica (comercial-cafeeira), se percebe no seu locus de produção e no relacionamento deste locus com outros espaços de produção, de forma predominante aquele da fração hegemônica.¹⁰

Citando Gilberto Freyre, a historiadora fala de um “sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade”, onde podemos observar o detalhe de que não se inclui a “Cearidade”. Assim, ele aponta, em Mario Sette e Mário Melo, a paraibanidade, em José Américo de Almeida, a alagoanidade, como “modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra”. Mas, mais tarde, o Ceará se inclui na definição da região:

[...] as regiões mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são modos de ser – os caracterizados no brasileiro por sua forma regional de expressão – que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de inter-relação que, ao mesmo tempo que se amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-rio-grandense, piauiense e até maranhense, ou alagoano, ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano.¹¹

Rosa Silveira nos mostra ainda, apoiada em Carlos Guilherme Mota, como Gilberto Freyre e grande parte dos escritores do seu grupo, mascararam a crise das oligarquias regionais numa crise nacional:

⁸ Idem, *ibidem*, pp. 15-16.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 16.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 17.

¹¹ Manifesto Regionalista de 1926, publicado em 1952, apud Silveira, p. 23, nota 8.

em suma, uma proposta de pacto das elites, compreensível à luz do locus social ocupado por Gilberto Freyre e do impacto econômico, social e político que o processo de articulação do mercado interno, em ocorrência na década de vinte, provocou no espaço regional nordestino. Consciente da descaracterização, engendrada por este processo, dos valores que denomina de regionais, mas que são regionalizados a partir da ótica de um determinado grupo responsável por sua elaboração, as oligarquias rurais, Freyre formula uma idealização saudosista de tais valores, tentando preservá-los das mudanças em curso.¹²

Para situar Rachel de Queiroz em relação ao chamado grupo de escritores do Nordeste é preciso notar que, mais tarde, o próprio Gilberto Freyre teria reconhecido que a sua caracterização do Nordeste se restringia ao Nordeste açucareiro, cujo território abarcava a faixa litorânea do Norte da Bahia ao Maranhão, aludindo a um "outro Nordeste" pastoril. Do "Outro Nordeste" nos falaria, na mesma época do Nordeste de Gilberto Freyre, o livro de Djacir Menezes¹³ que é, justamente, do Ceará.

Djacir Menezes, amigo da escritora, que reconheceu em entrevistas ter sido por ele influenciada, escreveu em 1937, em plena emergência do Estado Novo. O seu trabalho desnuda uma crítica às oligarquias regionais, preocupado com a problemática das secas e do conseqüente êxodo rural. O seu Nordeste compreende: "áreas secas da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará".¹⁴

Destaca-se em Menezes a sua concepção teórica do espaço como produção histórica, o que lhe permite perceber as disparidades regionais dentro da própria região nordestina, como reconhece Francisco de Oliveira no seu livro pioneiro *Elegia para uma re(li)gião*.¹⁵ Menezes ressalta o caráter pouco diferenciado da sociedade desses sertões, onde não houve escravismo, os chamados "sertões secos" do Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Bahia, o que não impede o seu conservadorismo, vendo a revolução de 30 como possibilidade de combater a hegemonia paulista e solucionar a crise da seca,

¹² Idem, *ibidem*, p. 23.

¹³ Menezes, Djacir. *O outro Nordeste: ensaio sobre a evolução social e política do Nordeste da 'civilização do couro' e suas implicações históricas nos problemas gerais*, 2ª edição, Artenova, Rio de Janeiro, 1970.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 25.

¹⁵ Oliveira, Francisco. *Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e Conflitos de Classe*, Edições CEBRAP, São Paulo, 1976.

preocupação, é verdade, com os flagelados (como ameaça social?) mas também com a manutenção de poder no âmbito regional.¹⁶

Digamos que o que Rosa Silveira mostra são dois autores – Freyre e Menezes – que pensam dois nordestes, um mais rico (área canavieira) e outro mais pobre (área pecuária). A questão que me interessa investigar é: até que ponto a ficção de Rachel de Queiroz reproduz essa matriz e até que ponto a problematiza, nega ou simplesmente, ignora, enveredando por outras veredas. Não a de defender, invocando a autenticidade maior do sertanejo em relação ao Brasil litorâneo do Sul, o seu espaço ameaçado, omitindo a feição internacional do processo de inserção da região no capitalismo mundial.¹⁷

Rachel de Queiroz tem consciência da existência de dois nordestes da riqueza maior, encarada criticamente por ela, do nordeste rico e da forma como os fazendeiros tratam seus escravos, idealizando as relações amenas entre escravos domésticos e fazendeiros do nordeste pobre, sem contudo escamotear as contradições e a dominação. Ela compartilha a reação defensiva e nostálgica dos intelectuais do nordeste rico diante da modernização capitalista, mas isso se faz, caso a caso, com tensões que uma estudiosa de literatura não pode ignorar quando se passa da leitura de textos programáticos às obras propriamente ditas. A releitura dos romances de Rachel, aqui proposta, considera a relação que eles estabelecem entre o Nordeste e o centro do País e entre os pobres e os ricos confrontados com a seca ou entre os ricos, con-

¹⁶ Para a crítica dessa ideologia é fundamental, segundo Rosa Silveira, uma redefinição do próprio conceito, de região que recupere sua dinâmica e problematize a “concepção corrente de região, de contornos definidos”, o que pressupõe “o desenvolvimento desigual e combinado do processo de reprodução do capital”. E desvende a “historicidade do conceito de nordeste”, os vários nordestes. As regiões passam assim a ser encaradas “nem homogeneizadamente, esvaziado o seu conteúdo de relações de classes, nem isoladamente, esvaziadas de suas relações com as outras regiões” (p. 36). Ela toma o conceito de Francisco de Oliveira que “ensaia formular um conceito de região à luz da economia política, ou seja, do processo de reprodução do capital, das formas que este processo assume, das estruturas de classes, que lhe é peculiar, das formas de lutas de classes e do conflito social em escala mais geral: uma região seria, em suma, o espaço onde se imbricam dialeticamente uma forma especial de reprodução do capital, e por consequência, uma forma especial da luta de classes, onde o econômico e o político se fusionam e assumem uma forma especial de aparecer no produto social e nos pressupostos de reposição” (Oliveira, Francisco de, op. cit., pp. 25-26. Apud Silveira, nota 35, p. 35).

¹⁷ Silveira, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordestino*, op. cit., p. 209.

frontados entre eles mesmos e com seus subordinados na disputa por terra, ouro e poder.

II

A tese de Durval Muniz de Albuquerque sobre “A invenção do nordeste”¹⁸ fala mais diretamente de Rachel de Queiroz, lendo-a de modo semelhante ao de Rosa Godoy Silveira ler Gilberto Freyre quanto ao que ela chama “ideologia do nordeste”. O livro trata da emergência do Nordeste como região, posterior a 1910 e do papel que certos escritores e artistas exerceram para inventar a região, bem como com que tintas a pintaram, com que símbolos a construíram.

Segundo Margareth Rago, que prefacia o livro, ele

se propõe um trabalho arqueológico e genealógico de descobrimento do Nordeste, de descrição de suas inúmeras histórias, enigmas, imagens que atuaram na instituição de sua história e que perdem sua intensidade e eficácia produtiva na era global. Trabalha no sentido da desconstrução foucaultiana dos discursos que deram visibilidade e que tornaram dizível a região nordestina, nos marcos da modernidade, definindo sua identidade, ou impondo seu atraso, como supostamente naturais e resultantes de difíceis condições geográficas e climáticas, dos efeitos da miscigenação da raça, da herança biológica dos antepassados, do predomínio do negro sobre os brancos, de uma natureza irrecuperável, perdida para sempre [...].¹⁹

Como “a elaboração da região se dá mais no plano cultural que no político”, segundo o autor, ele analisa tanto as obras sociológicas quanto artísticas dos filhos da

elite regional desterritorializada no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa grande, a “docilidade” da senzala, a “paz e estabilidade do Império”. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, etc. O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região.²⁰

¹⁸ Albuquerque, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste*, op. cit.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 14 (uma história cultural do nordeste, assim define o livro a prefaciadora).

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 35.

A partir de 30, é o nordeste dos esquerdistas que lhe interessa, onde resquícios desse saudosismo são abafados pelo desejo não de uma volta ao passado mas de uma construção de futuro, tendo em comum com o anterior, entre outras coisas, a negação do capitalismo e da modernidade. Aí estariam Jorge Amado, Graciliano Ramos, Portinari, João Cabral de Melo Neto, produzindo nordestes vistos pelo avesso. Lugar da miséria e da injustiça social, dos coronéis e dos severinos, “quase a grunhir em seu estado absoluto de alienação”.²¹

O romance de 30 teria, assim, algumas características comuns: o regional seria uma referência para o nacional; a literatura seria uma expressão espontânea da terra e a crítica literária atuaria no sentido “de legitimar a vinculação da produção literária a espaços que seriam ‘naturais’ e fixos, a-históricos”.²² Ele sabe que as obras são diferentes entre si e é isso o que me interessa, como crítica literária. Mas o que interessa ao historiador é como o grupo foi apresentado e aceitou essa apresentação em bloco para se impor no cenário nacional, na carona de Gilberto Freyre, no que podemos até lhe dar razão. Porém isso não o autoriza a generalizar, entre outras coisas, observações da crítica feitas a *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para todas as obras do grupo, quando diz: “A crítica literária passa a explicar até mesmo o estilo dos autores nordestinos a partir das imagens ligadas a este espaço. Os autores são áridos, secos, pontiagudos, lembram o deserto, o cacto.”²³

Outras características dessa literatura seriam, segundo o mesmo autor, a visão lírica da escravidão; o cangaceiro, contraposto à modernização e representado como Quixote em luta pela defesa de uma sociabilidade que se perdia; os movimentos messiânicos, transformados em tema regional; o cangaceiro e o coronel tradicionais, apresentados como justos e paternos, embora violentos e terríveis quando tinham seus direitos e sua honra ameaçados e sua confiança traída; o sertão visto como repositório do caráter nacional:

Para autores como Rachel de Queiroz e José Américo, o sertão aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, com a ética bur-

²¹ Idem, *ibidem*, p. 36.

²² Idem, *ibidem*, p. 107.

²³ Idem, *ibidem*, p. 107.

guesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização de todas as relações. [...] O tema da dissolução, da decadência, seja física, seja moral, dos personagens, submetidos a essas novas relações sociais, da perda do sentido das coisas, da falta de linguagem para expressar o novo mundo, o mundo da loucura e da morte provocada pela incapacidade total de assimilá-lo, é constante, seja em José Lins, mais voltado para abordar a sociedade açucareira, como protótipo desta sociedade comunitária, seja em Rachel de Queiroz e José Américo, que tomam o sertão como o último reduto desta sociabilidade após a decadência da sociedade canavieira.²⁴

Entre os escritores de cuja obra resolve tratar em separado para ilustrar e comprovar essas afirmações mais gerais, querendo entretanto reconhecer especificidades, está Rachel de Queiroz, a quem dedica um pequeno capítulo. A primeira coisa que ressalta é a origem tradicional da escritora, “filha de famílias tradicionais dos municípios de Quixadá e Beberibe, como os Alencar e os Queiroz”.²⁵ Em vez da influência direta de Gilberto Freyre, ele aponta a da sociologia de Djalma Menezes e, no romance, Antonio Salles, seguindo o depoimento da própria Rachel.

Apoiando-se em Almir Andrade, acha que Rachel “busca encontrar um homem ‘natural’, selvagem, livre de todos os códigos. [...] Ela queria uma mudança social que trouxesse o homem na sua verdade, que o recuperasse da ação degenerativa da civilização”.²⁶ Ela trabalharia, assim, com “uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino, o mito do sertanejo [...]”. O seu socialismo se aproximaria mais “de uma visão paternalista de fundo cristão e exprime a revolta de uma filha de famílias tradicionais da região, que vê a vida dos seus degradada pelo avanço das relações mercantis e pelo predomínio das cidades”.²⁷

Sempre seguindo a interpretação de Almir Andrade²⁸ diz:

Seus personagens são subversivos à medida que contestam a ordem capitalista, mas a sua visão da sociedade futura mistura-se com uma enorme saudade de um sertão onde existia “liberdade”, “pureza”, “sinceridade”, “autenticidade”. Seus personagens se debatem mais contra o social

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 122.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 141.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 141.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 142.

²⁸ *Aspectos da cultura brasileira* (1939). Isso sugere que não foi direto aos textos. Foi até *As três Marias* quando muito, através desse autor. Esse romance, aliás, é do mesmo ano.

do que pela mudança social. São seres sempre em busca desta verdade irredutível do homem contra as “mentiras” e o “artifício” do mundo moderno.²⁹

A “idealização da sociedade sertaneja” encontraria somente na seca o grande obstáculo para não ser perfeita. Em *O Quinze*, ela apareceria como grande desorganizadora da rotina, levando “ao dilaceramento dos códigos sociais e morais” e substituiria como causa explicativa em grande parte, todo o processo de decadência das relações tradicionais a que se assistia. A seca quebraria a ordem natural, inclusive em relação aos homens que tinham sua natureza violentada. A utopia de Rachel seria uma sociedade em que o homem pudesse se encontrar com sua essência – a natureza humana – e construir uma sociedade sem máscaras.

Passando de *O quinze* para *Caminho de Pedras*, sem referir-se a *João Miguel*, que vem antes, diz: “Mas é em *Caminho de Pedras* que ficará mais explicitada a profunda ambigüidade do projeto de transformação social de Rachel, que parece muito mais voltado para o passado do que para o futuro”. Para ele, Noemi, a personagem, é, sem mediação, a própria Rachel:

O livro, ambientado em Fortaleza, trata da relação entre um intelectual de classe média, como a autora, e o movimento operário, notadamente a disputa em torno do controle do Partido Comunista local. [...] Ela discute a tensão que se estabelece entre uma vanguarda intelectual que detém o “saber revolucionário” e os operários que quase sempre se vêm usados como massa de manobra dos interesses escusos desses intelectuais. [...] Ao mesmo tempo, é clara a postura de seus personagens em oposição não só à realidade das fábricas de Fortaleza, como contra o passado de eito e de senzala do homem do campo. Eles vivem, no entanto, à procura de restabelecer os antigos preceitos morais e éticos que estavam sendo solapados, inclusive pelos militantes de esquerda. A sua condenação aos intelectuais comunistas se dá basicamente em nome de uma ética e de uma moral tradicional, pré-burguesa. Daí a própria visão negativa da cidade como o local das vidas isoladas, particulares, pequenas ilhas, em geral sujas e feias. Cidade da pressa, do cativo e do medo.³⁰

Não se reconhece aí a Rachel que fala de outras cidades, do Rio de Janeiro, por exemplo, por onde nos faz passear. Ao contrário, fica-se no Nordeste e este para Rachel seria populista, um “espaço-natureza maculado pela cidade”, “uma sociedade que ainda ofereceria ao ho-

²⁹ Albuquerque, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste*, op. cit., p. 142.

³⁰ Idem, *ibidem*, pp. 143-144.

mem de viver em seu 'ritmo natural', embora sua miséria e injustiças sociais fossem enormes e advindas do cruzamento entre as condições climáticas adversas, com as novas relações sociais capitalistas que aí se instituía, notadamente em suas cidades onde a manufatura já prenunciava o total processo de desnaturalização da sociedade".³¹

Vale a pena seguir na citação para que observemos um detalhe curioso:

O nordestino, principalmente, o sertanejo, era a única esperança de reação a esta sociedade moderna, de massas, despersonalizada, dilacerada por conflitos. Um **homem** para quem a família e a religião ainda embasavam seus valores morais e éticos. Um **homem** apegado ao pessoal, que sonha no futuro com a reconstrução dessa sociedade em que as pessoas se sentem responsáveis pelas outras. Um **homem** ainda próximo da verdade natural dos **homens** e por isso mais próximo do **homem** universal, que a futura mudança social faria ser reencontrado.³²

Cita aí algumas crônicas e o estudo de Lausimar Laus³³ e conclui:

Podemos dizer, pois, que Rachel de Queiroz se situa a meio caminho entre a construção do Nordeste como um espaço da tradição, um espaço da saudade do mundo do sertão dos seus antepassados, e o Nordeste como espaço da revolução social, como o espaço antiburguês, ponta de lança de uma transformação social mais profunda no país, por seu grau de injustiças e de misérias. Vive ela claramente os conflitos de uma geração suspensa entre o desabar dos territórios tradicionais e os vários projetos de reterritorialização que marcam a década de trinta. Uma nova sociedade que destruí o mundo natural. Mundo que a autora "via sumir-se, no nevoeiro dourado da noite, passando a galope, como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes".³⁴

Assim, tautologicamente, voltamos à introdução do livro e às características gerais que o autor apontara aí para os chamados regionalistas de 30. Seu texto se faz como uma colagem de trechos de leituras alheias, revelando um contato pessoal tênue com dois ou três livros da autora, o que, do ponto de vista da crítica literária, que supõe como ofício, uma leitura e releitura atentas, parece insuficiente para opinar, quanto mais para generalizar. Essa colagem, permite-lhe encontrar respostas já sabidas de ante-mão, forjando retoricamente e não analiticamente uma suposta demonstração da tese enunciada na introdução.

³¹ Idem, *ibidem*, pp. 144-145.

³² Idem, *ibidem*, p. 145. O destaque em negrito é meu.

³³ "O romance em Rachel de Queiroz", *O estado de Minas*, 1975.

³⁴ A citação, fora de contexto, é do romance *O quinze*.

Trata-se, na verdade da utilização da obra como pretexto para a demonstração de uma tese, montada a partir das teorias pós-modernas e pós-coloniais. Nomes como os de Edward Said, Foucault, Deleuze, Guattari, Paul Veyne e Roger Chartier são sempre referidos e o autor está tão obsecado pelas suas teorias que passa longe dos romances que critica, sem perceber, – como muitos dos críticos em que se apóia (todos homens, se não me engano) – que os livros de Rachel tratam sobretudo de mulheres, mesmo quando os protagonistas são homens (o que só ocorre em dois: *João Miguel* e *O Galo de ouro*). Isso é diretamente evidente nas citações acima, onde o detalhe interessante assinalado é a repetição da palavra **homem**, referindo-se a romances escritos por mulher, que discutem problemas da mulher na família e na sociedade e cujas personagens principais são mulheres.

III

Contrapondo-se a essa leitura desatenta e, no mínimo, assexuada, para não dizer machista, minha proposta é aprofundar as leituras que têm sido feitas dos romances de Rachel por algumas mulheres. É o caso entre outras da leitura que Mônica Raisa Schpun faz no texto também publicado neste livro,³⁵ onde comprova, por uma atenta leitura do romance *Memorial de Maria Moura*, que o confronto dessa personagem, “carregada de crueza”, com os seus “preferidos”, Duarte e Cirino, exprime primorosamente o caráter intrínseco das relações de poder, ligando homens e mulheres em toda sua complexidade, assim como a fragilidade das situações de ruptura, as ambigüidades profundas que envolvem a fissura encontrada por Maria Moura para ocupar um espaço social de poder, escapando ao triste destino que lhe estaria reservado, enquanto mulher não submissa, disposta a defender com a vida a posse incerta da terra, num tempo e lugar em que se gestava a tradição da grilagem em vigor até hoje no Brasil.

Lendo a inversão da personagem feminina travestida em homem (vestindo as calças do pai e cortando o cabelo bem na tradição da donzela guerreira de que nos fala longamente Walnice Nogueira Galvão, no livro do mesmo nome),³⁶ Mônica Schpun nos mostra que não há

³⁵ Schpun, Mônica Raisa. “Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*”.

³⁶ *A Donzela Guerreira*, Ed. do Senac, São Paulo, 1988.

nenhuma idealização do Sertão na literatura de Rachel, pelo contrário, há uma desconstrução dos mitos, mostrando a crueza das relações entre as famílias que detêm a posse da terra e destas em relação aos negros escravos e forros; aos índios e mestiços pobres, por elas dominados. Tampouco se idealiza o cangaço, como já não se idealizava na peça de teatro, *Lampeão*, onde o que se evidencia é o arbítrio e o roubo legitimados pela força e pelo prestígio do chefe. Maria Moura, lampeão de saias, confirma tudo isso, apenas com o complicador da sua ambigüidade – masculino-feminino – que vem à tona quando ela se apaixona pelo homem que a trai e um dia terá de matar.

Essa leitura mostra, entre outras coisas, como o romance de Rachel, não traça um convívio pacífico e sem preconceitos entre senhores e escravos, pelo contrário, delimitando fronteiras infranqueáveis e impedindo casamentos. Tal fronteira estaria, segundo ela, “profundamente interiorizada por todos, Duarte, sua mãe, ex-escrava, Cirino e, sobretudo, a própria Maria Moura”. E “tal fronteira não reconhece(ria) nem mesmo a multiplicidade, esta física, biológica, trazida pela mestiçagem”. Coloca-se como “uma barreira intransponível, lida no plano ficcional, como expressão de uma verdade histórica irrefutável”, é a conclusão da historiadora.³⁷

Poder-se-ia objetar que Mônica Schpun se refere a *Memorial de Maria Moura* e que a obra de Durval Muniz de Albuquerque, embora publicada em 1999, não inclui esse romance, preocupando-se com a construção do nordeste até a década de 60 do século XX (seus exemplos param no cinema novo). Mas o seu ponto de partida, na introdução, é justamente uma declaração de Rachel de Queiroz como exemplo de “nordestinidade”, publicada em 1988. Por que quem chegou até aí não veio até *Memorial de Maria Moura*, publicado quatro anos depois?

Mesmo se considerarmos a obra anterior de Rachel, é ainda a crítica escrita por mulheres que nos esclarecerá alguns pontos importantes dos quais pretendo partir para repor o problema central que me interessa e que aqui apenas posso enunciar: da especificidade da nordestinidade de Rachel e da sua brasilidade aberta para o mundo, contraditória e problemática mas muito mais rica do que análises, desatentas aos meandros de seus romances e à caracterização de suas

³⁷ Schpun, Mônica Raisa, op. cit.

personagens femininas, mas também das masculinas, podem supor e que faz dela uma redescobridora de um certo Brasil a partir do Nordeste e vice-versa. Uma redescoberta que se faz pelo olho da mulher filha de fazendeiro que vive agonicamente a saída e a volta a um território chamado simbolicamente “Não me deixes”.³⁸

Destaco brevemente mais algumas referências femininas:

1. O trabalho de Nicole Guenot Baranes, “Presence de la Femme dans l’œuvre romanesque de Rachel de Queiroz”,³⁹ em que se estudam sistematicamente as figuras femininas em confronto nos cinco primeiros livros da autora, com exceção de *O Galo de Ouro*, que, entretanto, poderia ser aí incluído, confirmando as suas principais teses. Embora um tanto ingênuo e demasiadamente linear, quase didático, esse trabalho é pioneiro e chega a conclusões interessantes, fruto da análise detalhada e sistemática e da comparação das personagens femininas em cada romance e de um romance para o outro. As suas principais conclusões são:
 - 1.a Os romances são interessantes e importantes e se expandem em número de páginas à medida que se sucedem no tempo, o que parece indicar também um alargamento da imaginação, embora há quem possa ler isso como perda de concisão e concessão ao volumoso *Best seller*.
 - 1.b A substituição de uma técnica linear de narração por uma mais complexa, imperando o *flash-back*, os saltos no tempo, os movimentos recorrentes, as estruturas circulares, para expressar cada vez mais a complexidade dos movimentos internos de protagonistas e narradoras/es.
 - 1.c Em contraposição à expansão no espaço e no número de páginas, os romances tendem a progressivamente concentrar-se no tempo ou se expandem com maior liberdade, dependendo do tema, das situações e dos efeitos buscados.
 - 1.d Mesmo aquelas obras centradas na cidade têm o sertão por referência. É lá que as heroínas vão repor suas forças. O sertão é o refúgio para as personagens de Rachel como o era para ela, mas elas aí não ficam muito tempo. O que se propõe é mais um ir e vir. É um

³⁸ Nome da fazenda de Rachel de Queiroz no Ceará.

³⁹ Maîtrise, Paris, nov. 1979.

sair ficando e um ficar saindo. A exceção a investigar é justamente Maria Moura.

- 1.e As heroínas fortes, confrontadas sempre com mulheres submissas ao marido ou à Igreja, podem ser lidas como projeções da própria autora, cuja vida, entretanto, parece apontar para um misto de ruptura e conservadorismo, no que diz respeito ao comportamento das mulheres de sua geração e origem social.
- 1.f Um fatalismo obscuro pesa sobre a totalidade dos romances, que evitam o final feliz. As mulheres fortes, que buscam a liberdade, seja pelas letras seja pelas armas, ficam sozinhas, sem marido e, constante cujo significado também teríamos que analisar melhor, sem filhos (ou não chegam a tê-los ou perdem-nos).
- 1.g As mulheres de Rachel são sensíveis aos problemas sociais do País, não apenas da região nordeste: “seca, miséria da maioria, alcoolismo, analfabetismo, criminalidade, subnutrição, insalubridade das casas, mortalidade infantil”, tudo isso aparece e com tudo isso elas se confrontam e por tudo isso são confrontadas a si-próprias e à sua condição privilegiada.
- 1.h A sensibilidade para a pobreza e para a opressão dos negros, dos pobres e das mulheres é assinalada por esse estudo, deixando evidente a cegueira do historiador citado que não lê nos romances de Rachel esse lado tão concreto, para além da ideologia da regionalidade harmônica e nostálgica.
- 1.i Aqui já se sugere o que depois vai ser desenvolvido por outras estudiosas, que o preço para a liberação dessa mulher, que pensa e sente as mazelas do País e as suas próprias, será a solidão. A liberdade de pensar, agir, trabalhar e viajar pede o sacrifício da maternidade e de uma vida em comum com um homem amado. Se pensarmos que, da mesma geração, Clarice constata mais ou menos isso para a mulher em duas pontas opostas da vida social (as Macabeas e as GH), essa observação fica mais interessante ainda para quem quer rever um certo Brasil, ainda patriarcal, embora urbanizado, do ponto de vista das mulheres. Falando do sertão ou da cidade, essas autoras não têm nenhum otimismo, “em relação ao futuro reservado à mulher num mundo feito pelos homens e para homens”.

2. O trabalho seguinte é o de Heloisa Gomes Saraiva.⁴⁰ Analisa-se aí o processo evolutivo de Rachel de Queiroz, através da análise comparativa dos romances *O quinze*, *João Miguel*, *Caminho das Pedras*, *As três Marias e Dora*, *Doralina* (de fora ficam apenas *O Galo de ouro* e *Memorial de Maria Moura*).

A primeira conclusão na análise de *O quinze* mostra que não se pode ler o tratamento da seca de modo chapado, pois ela tem efeitos diferentes nos ricos e nos pobres e isso é marcado claramente no romance, até mesmo na postura física das personagens, como a autora mostra ao comparar um trecho em que andam juntos Vicente, o proprietário, triste mas robusto e desempenado, e Chico Bento, o agregado que vai virar retirante, ainda mais triste, corcunda: “como uma interrogação lastimosa”.⁴¹ Diz ela: “Para a classe proprietária, a seca, embora cause alguns transtornos, não tem a mesma dramaticidade que para os retirantes, e a vida prossegue quase normalmente”.⁴² Assim, apesar do enquadramento de uma ideologia patriarcal que reconhece na obra, esta, “ao contrapor ricos e pobres, evidenciando a existência de duas categorias de seres humanos e denunciando a miséria gerada pela seca, [...] acaba induzindo a um questionamento acerca da realidade rural nordestina”.⁴³

Se isso ocorria em *O quinze*, repete-se com mais ênfase em *João Miguel* que, de certa forma o prolonga. A mesma leitora crítica também assinala que esse romance se estrutura em um contexto

de maior definição ideológica, onde a ficcionista delineia, de forma mais direta e mais afinada com o pensamento de esquerda, as contradições da sociedade de classes, tomando um lado fraco dessa sociedade, a precariedade das instituições judiciárias e penais, que tem conseqüências, como a seca, muito mais graves para o pobre.

Importante a associação entre os momentos de amor e a água no romance *Dora Doralina*. No polo oposto, a terra, o sertão, a seca,

⁴⁰ Saraiva, Helisa Gomes. *As pedras do caminho: a ficção de Rachel de Queiroz e sua trajetória*, mestrado defendido na UFRJ, 1992.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 23.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 25.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 26.

lugar sólido e perene, destino final da moça, depois da “vida itinerante e no Rio de Janeiro”.

Interessante é também o inventário de algumas crônicas que, tal como Vilma Areas fará mais tarde, são aí identificadas como uma espécie de matriz de cenas ou passagens dos romances. Apon-ta-se, entre outras, para o romance *Dora Doralina*, as crônicas “O grande circo zoológico”, “O velho Chico” e “O caminhão do seu Silveira”.⁴⁴ “Retrato de um brasileiro” seria a gênese do folhetim *O galo de ouro*. Eu apontaria também a própria crônica que dá nome ao livro, *Memorial de Maria Moura*, à qual aludo no final deste texto: “Moura Torta”.

3. Os trabalhos de Vilma Areas, Heloísa Buarque de Hollanda e Vera Borges abrem vertentes ainda mais interessantes a serem explora-das, levando em conta essa dupla particularidade, da mulher asso-ciada à região.

Heloisa Buarque de Hollanda nos fala das matriarcas de Rachel, lembrando as matriarcas cearenses, como a célebre avó de Alencar, D. Bárbara, que teria lutado na Confederação do Equador: “Ser matriarca é criar espaço de domínio próprio, assumindo uma rela-ção de poder e decisão sobre o grupo familiar”.⁴⁵ Como a Senhora e como a Dora do final do romance *Dora Doralina*. Como a avó de Rachel, que viveu com 45 anos e, daí para a frente, tratou sozinha da sua fazenda.

Hollanda nos fala também de outras mulheres que aparecem com a modernização e estão mais próximas das inquietas jovens dos romances de Rachel, meio autônomas e meio submissas, como Dora, ainda, no tempo do Comandante. A crítica aponta para essas personagens fortes e decididas e constata a diferença delas em re-lação às “heroínas vitimizadas, da abnegação sensível ou das gran-des viagens existenciais de Clarice Lispector”,⁴⁶ que seria, segun-do ela, o grande emblema da literatura feminina no Brasil.

⁴⁴ Na primeira coletânea, 1948: *A donzela e a Moura Torta*.

⁴⁵ Buarque de Hollanda, Heloísa. “O éthos Rachel”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira — Rachel de Queiroz*, nº 4, Instituto Moreira Salles, São Paulo, Set. 1977, p. 106.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 113.

Mas Rachel de Queiroz não se ilude: ao lado de Conceições, Doras, Gutas “sempre haverá aquela mulher para quem a coisa mais importante do mundo é um vestido importado”.⁴⁷ Dessas também Clarice Lispector trata. Para Heloisa Buarque de Hollanda há um Brasil arquetípico representado nessas mulheres fortes. Mas ele não é visto sem tensões e sobressaltos, sem idas e vindas, sem hesitações e dúvidas.

No texto de Vilma Áreas,⁴⁸ Conceição seria uma alegoria da seca, na sua indiferença, sobretudo do ponto de vista de Vicente que deseja vê-la chorar. Ao contrário da crítica do historiador acima resumida, ela lê nessa obra a desconstrução discreta mas firme de mitos, preconceitos e expectativas (como o final feliz que poderíamos esperar, do rapto da donzela pelo sertanejo forte), ou a crítica que se enuncia mais nos silêncios para o leitor concluir do que nas palavras. Haveria em Conceição uma opção pela secura, porque esse é o caminho da mulher moderna, ou uma etapa necessária dele para uma geração que é lida como de “retirante às avessas”.

Na ironia e no ceticismo, identifica-se aí a leitora de Machado de Assis que, como Clarice Lispector, não quer lacrimejar piegas, ao falar dos nordestinos e nordestinas. Aliás, Rachel de Queiroz, em algumas entrevistas, declara sua volta periódica a Machado de Assis.

Por sua vez, Vera Borges⁴⁹ compara as heroínas de Rachel com as de Jorge Amado e chega à conclusão que a primeira escapa da representação da mulher mediada pela visão masculina. Com uma análise detalhada das personagens femininas de três romances de cada autor (*O quinze*, *Dora Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, de um lado, *Gabriela cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tereza Batista cansada de guerra*, de outro), Vera Borges chega às conclusões que resumo a seguir:

- 3.a As mulheres de Rachel são descritas mais no pensamento e na ação do que fisicamente, sendo o contrário em Jorge Amado.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 113.

⁴⁸ “Rachel: o ouro e a prata da casa”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira — Rachel de Queiroz*, op. cit., pp. 87-102.

⁴⁹ “A representação do feminino em Rachel de Queiroz e Jorge Amado” (inédito).

- 3.b Rachel trabalha com mulheres da classe alta, de média ou alta educação, em geral, filhas de fazendeiros e Jorge Amado, com mulheres pobres ou de classe média baixa.
- 3.c Ambos trabalham com órfãs, mas as de Rachel têm raízes, lembranças da família, respeito à tradição e à terra de onde vêm; as de Jorge rompem com tudo isso.
- 3.d Em ambos, as mulheres ou não têm filho ou os perdem. Mas as de Rachel sentem a falta disso e as de Jorge Amado não.
- 3.e As mulheres de Rachel buscam o poder, competindo com os homens; as de Jorge Amado se submetem ao poder do homem.
- 3.f As de Rachel ficam sós. É o preço que pagam pela sua rebeldia. As de Jorge Amado obedecem depois de se rebelar, permanecendo geralmente com um homem no final.
- 3.g Os finais de Jorge Amado são mais fechados e otimistas. Os de Rachel ficam em aberto, sendo em geral pessimistas.

Mas mesmo no caso de Rachel, Vera Borges conclui que a representação do feminino é ainda dominada pelo imaginário masculino. Em Rachel de Queiroz, o poder patriarcal se apresenta, segundo ela, como absoluto, causando inquietação, é verdade, mas não conseguindo vislumbrar uma saída. Suas personagens perpetuam o modelo patriarcal só que exercido por mulheres.

Apontando os limites de ambos, apesar das intenções libertárias, ela dá a superioridade a Rachel tanto na construção mais complexa de suas personagens femininas, como na própria concepção do feminino. Lê na escritora cearense uma reflexão sobre os gêneros, “na qual se entende que o masculino e o feminino são constructos histórico-sociais”. Em Jorge Amado seriam quase fenômenos naturais. Ela tentaria propor um novo papel para a mulher na sociedade mas não o lograria totalmente. Ele limitar-se-ia a uma crítica sobre a exploração abusiva da mulher na sociedade patriarcal, sem propor modelo alternativo a isso. E Vera Borges conclui:

Conceição, Dora, Moura, Gabriela, Flor e Tereza são, cada uma a seu modo, representantes da mulher brasileira, não como esta é na realidade, mas como ela é vista, imaginada, sentida e pressentida no imaginário coletivo. Expressões de uma cultura marcada pela exploração, desigualdade social, aculturação e violência, estas mulheres têm que lutar contra o poder masculino em muitas frentes, contra a fome, o analfabe-

tismo e a falta de condições mínimas de sobrevivência. Assim que resulta ainda mais difícil a luta por igualdade entre homens e mulheres, quando estes vivem em condições de desigualdade no campo social. Construir igualdade sobre a desigualdade é antes um paradoxo, talvez possível, mas extremamente frágil e, o que é pior, continuaria a ser uma sociedade injusta.⁵⁰

O que seria interessante indagar a partir daí seria como se juntam os limites e as possibilidades representados pelas mulheres de Rachel. Como o constructo histórico-social de gênero se relaciona com o constructo da região e da nação, considerando esse contexto de desigualdades tanto no centro como na periferia do País? Estaria em Rachel o feminino sendo construído mas a diferença de classe ignorada, num *nós* em que também se dissolvem algumas de suas crônicas? Ao contrário de Jorge Amado que, atento à segregação de classe, naturalizaria a diferença sexual, ignorando a segregação de gênero?

Em todo o caso, a ilusão desse *nós* não existe em Graciliano Ramos. Nem em Érico Veríssimo. Quem se oculta sob o *nós*? Homens, mulheres, a intelectual, o pobre, a fazendeira? Só uma análise mais detalhada dos romances poderá dizer. A discussão da obra de Gilberto Freyre, feita neste livro, permite-nos observar que Rachel de Queiroz rompe com a proposta regional e nacional do sociólogo pernambucano, na medida em que suas heroínas saem do útero, da região e da casa grande para ganhar a rua, e mais que a rua, a estrada, chegando às pensões das cidades, às suas escolas, lendo, estudando e escolhendo livremente seus parceiros e profissões.

O que fica para investigar e pensar é quê Brasil se cobre e se descobre a partir do Sertão cearense de Rachel, quê Ceará se descobre e se recobre a partir de Fortaleza, Rio de Janeiro e Ilha do Governador, principais espaços em que essas mulheres transitam? Em que medida a nordestinidade de Rachel é do mesmo tipo da que Durval Muniz localiza na Midia, nas novelas e no jornal nacional da rede Globo, calcadas no estereótipo das vítimas da seca; em que medida ela supera ou não o discurso da estereotipia, desvendando outras verdades, relativas mas verdadeiras sobre o Nordeste e sobre o Brasil, como a fome e a falta da terra, do pão, da letra, do saber e do poder para a maior parte dos brasileiros e brasileiras do sul e do norte? Voz da classe dominante, ainda, nas vozes e nos gestos das mulheres de Rachel, perpassam

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

outros gestos e outras vozes, insinuam-se outras presenças, outros quereres e poderes. Até que ponto sua ficção desvenda relações de poder e de saber, atentando para a complexidade de cruzar fazendeiros e fazendeiras com escravos e homens livres, mulheres donas de fazenda ou sinhazinhas com escravas e negras forras. E até que ponto esse cruzamento nos faz vislumbrar tanto a sobrevivência de laços de escravidão dos negros, como a liberdade apenas aparente dos homens e mulheres livres numa sociedade escravocrata, para plagiar o livro sempre atual de Maria Sylvia de Carvalho Franco.

Para responder a essas perguntas, mesmo que de modo aproximativo, na forma de um ensaio, é necessário retomar o romance talvez mais significativo e bem elaborado, *Dora Doralina*, no meio da trajetória de Rachel, recuando até *O quinze* e avançando até o *Memorial de Maria Moura*. Quem sabe, atentando para estas notas que ensaiam esse futuro ensaio, poderemos iluminar as duas pontas dessa carreira uma através da outra, assim como a Moura Torta ilumina a Moura Encantada, a donzela inocente e frágil ilumina a Moura Torta, Conceição ilumina Maria Moura, a Pátria das Letras pode iluminar a Pátria das armas e vice-versa, mostrando que elas são verso e reverso de uma moeda que não cessa de dar voltas. E talvez nesse confronto de opostos que se encontram e de tempos que se superpõem, se possa descobrir o que se esconde atrás de um Lampeão de saias e de uma Canudos transformada em um forte em que o beato não conduz o bando, porque sua chefe não é mais crente.⁵¹ Quem sabe aí o *Best seller* televisivo revele o seu potencial oracular na leitura de um Brasil regido por um destino inflexível e imperioso; e que tudo conduz a seu fim: a Moura, apocalipse de um Brasil que já não há? E, se for isso, o legado de Rachel seria principalmente uma pergunta: o que haverá no lugar dele? E quem ou quens hoje estará/ão sinalizando esse outro descobrimento?

⁵¹ Alude-se aqui às peças de teatro de Rachel de Queiroz, citadas na nota (1) *Lampeão* e *A Beata Maria do Egito*.

Mônica Raísa Schpun

Lé com lé, cré com cré?
Fronteiras móveis e imutáveis em
Memorial de Maria Moura

Este texto baseia-se numa leitura da obra *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz¹ e trata, fundamentalmente, das relações entre os homens e as mulheres, entre o feminino e o masculino, das fronteiras que separam e ligam tais universos, e das fissuras que as atravessam.

Rachel de Queiroz dedica seu livro a três pessoas, sendo a primeira “S.M. ELISABETH I, Rainha da Inglaterra (1533-1603), pela inspiração”. Esta evidentemente se destaca e provoca nossa curiosidade. Pois o quê há de comum entre Maria Moura, tal como vem criada e descrita no romance, e a rainha Elisabeth I, da Inglaterra? E qual a dinâmica criada, na estrutura mesma do romance, graças ao fato de a protagonista ter sido inspirada em uma personagem histórica real?

Para o historiador, provoca e salta aos olhos esse chamado a uma rainha inglesa na epígrafe da obra, essa referência a um nome que é objeto de verbetes em dicionários históricos e enciclopédias de todo tipo. A provocação torna-se ainda mais interessante quando tomamos contato com a protagonista do romance, que teria sido inspirada em Elisabeth I. Em primeiro lugar, pensemos então nas semelhanças entre as duas, ou ao menos naquelas que a autora pôde vislumbrar. Começemos pela rainha:

Nascida em 1533, Elisabeth era filha de Henri VIII e Ana Bolena. Esta, *dame d'honneur* da rainha Catarina de Aragão, conquistou os favores do rei que, divorciando-se da esposa, promoveu em grande pompa sua coroação em Westminster. Nascia, em seguida, Elisabeth. O rei desinteressou-se rapidamente da nova esposa, condenada à morte

¹ Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, Siciliano, São Paulo (a edição utilizada aqui é a 11ª, de novembro de 1998). A obra foi originalmente publicada em 1992.

por adultério num tribunal do qual participou seu próprio pai. Ana morre em 1536, deixando Elisabeth com três anos e declarada ilegítima; seus direitos foram reconhecidos oito anos mais tarde. Em 1558, com 25 anos, ascendeu ao trono e moveu-se entre católicos e protestantes, tomando o partido dos segundos, em oposição ao partido católico, para o qual permanecia bastarda. Lutou contra o poder de Mary Stuart, em torno da qual reuniam-se os católicos – que a excomungaram em 1570 –, e foi responsável pela sua execução, em 1587. Durante seu reino, a Inglaterra viveu um período de grande expansão marítima, tendo derrotado a grande armada espanhola. Inúmeros navegadores ingleses percorreram os mares e desenvolveram o comércio. Chamada de “a rainha virgem”, foi em sua homenagem que o navegador Raleigh nomeou a Virgínia. Um grande desenvolvimento econômico marcou também seu reinado: a abertura da Bolsa de Valores de Londres e da Companhia das Índias Orientais, e o desenvolvimento da indústria têxtil, das minas e da construção naval. O brilhantismo geral que se associa ao seu reinado estende-se também à Literatura (Shakespeare). A “rainha virgem” teve seus favoritos, porém nunca se casou, nem teve filhos. Teve então que deixar o trono para o filho de Mary Stuart.

Passemos agora a Maria Moura. As datas de nascimento e morte, ou de outros fatos de sua vida ficam omitidas, assim como lugares localizáveis em mapas. Sua mãe não morre cedo, como a de Elisabeth; isso ocorre com o pai, de quem guarda lembranças precisas, embora longínquas. Logo em seguida, entra em cena o “preferido” da mãe, que teria sido responsável por sua morte e estaria pronto a repetir o ato com Maria Moura após ter-se tornado seu “preferido” também. Nesse caso, a protagonista toma a dianteira e organiza a morte do ex-padrasto. Como à “rainha virgem”, os preferidos não faltarão a Maria Moura, que também nunca se casará, nem terá filhos. Seu reino não é uma ilha, e sim a “casa forte”, que a tantos impressiona, pela beleza e riqueza que apresenta enquanto fazenda, e pelo aspecto fortificado, de castelo, que oferece. Seu reinado, como o de Elisabeth, se exerce de forma extremamente personalizada e seus “conselheiros”, poucos, são escolhidos a dedo, como o foram os de sua inspiradora inglesa. Trata-se, sem dúvida, como Elisabeth, de uma mulher de grande força, respeitada por todos que a rodeiam, inclusive por aqueles que também possuem sua quota de poder, todos homens. Esse também deve ter sido o caso da rainha

em questão. Em posição de poder, uma mulher tem nos homens seus interlocutores e iguais – sejam eles subordinados, aliados, rivais, inimigos ou traidores.

Porém, para além destes paralelos hipotéticos, dado o desconhecimento quase completo do itinerário de vida e do universo íntimo de Elisabeth, a questão é de saber por que Rachel de Queiroz a escolhe como inspiradora de seu personagem. Qual o elemento nodal da personagem de Maria Moura e de sua história, que viria realçado, trazido ao primeiro plano e iluminado pela epígrafe em questão?

Tanto Elisabeth quanto Maria Moura unem poder pessoal e recusa de vida conjugal. Não sabemos por que Elisabeth teve seus preferidos, e nunca seu rei. Quanto a Maria Moura, isso fica muito claro: sua atração pelo padraсто Liberato traz o risco de morte e de confisco dos bens; sua atração pelo primo Irineu traz o risco de perda da propriedade, senão o de morte também. Sua atração pelo “protegido” Cirino traz um risco diferente, o da perda de poder num sentido mais complexo: toda a dinâmica da obra desenvolve-se em torno de uma inversão entre o feminino e o masculino operada por Maria Moura que, apesar de apresentar-se como Dona Moura, veste-se como homem, tem os cabelos curtos, anda armada e reina sobre seus homens executando a lei e a justiça. Assumir a paixão que Cirino lhe desperta seria uma fraqueza fatal, aquela que ele mesmo espera, para inverter os papéis e reinar não somente em seu lugar, mas sobre ela. Moura não se deixa levar, sabe o preço de seu poder duramente conquistado, sabe bem que este depende de sua solidão, de não transformar preferidos em esposos, ainda que informalmente. Trazer a público bastaria. Enfim, sua atração pelo meio-primo Duarte é bem diversa: ele é filho da negra Rubina e do tio Xandó. Rubina é forra e conta com grande afeição e confiança de Maria Moura. Entretanto, a barreira neste caso é intransponível, como veremos adiante.

Ainda que Elisabeth I esteja numa posição evidentemente privilegiada em relação a Maria Moura, também teve que defender seu espaço de poder com unhas e dentes, enfrentando constantemente o risco de perder Reino e Coroa. Apesar de não ter deixado descendente direto ao trono reinou, durante 45 anos, até sua morte em 1603. Num espaço estreito de escolhas, esta foi a estratégia que aparentemente preferiu. Isso a aproxima efetivamente de Maria Moura e elucida a chamada em epígrafe.

Carregado de crueza, o confronto entre Maria Moura e seus preferidos Duarte e Cirino exprime primorosamente as relações de poder que ligam homens e mulheres, em toda sua complexidade. Exprime também as ambigüidades profundas envolvendo a fissura encontrada por Maria Moura para ocupar um espaço de poder, para não seguir o triste destino que lhe estaria reservado. Começemos por Cirino:

– Sinhazinha, não sei o gosto que sente em andar nessa calça velha, feito um cabra macho.

Eram velhas mesmo, aquelas minhas calças. Herança de Pai, que eu nunca deixei que Mãe desse ao Liberato. [...]

Mas agora eu sentia um gosto especial em enfiar as calças pelas pernas, apertar no cós o cinturão (também dele), arregaçar as mangas da camisa, compridas demais para os meus braços.

Ai, Pai, se o senhor não tem morrido, a vida nossa seria tão diferente. Talvez eu já estivesse casada, dormindo nos braços do meu marido.

A idéia de um marido não era ruim [...]. Mas que marido? O homem que eu pensava não devia existir no mundo. Pelo menos eu não conheci nenhum. E quem iria me procurar, naquela vila velha da Vargem da Cruz? Algum daqueles bichos brutos, bigodudos, dente falhado, cheirando a cachaça, como o Tonho? [...]

Ah, isso tudo é imaginação de mulher. Tenho que deixar para mais tarde esses pensamentos. E, além do mais, onde é que eu posso encontrar este homem? Afinal, não sou nem a Princesa Magalona, que o rei seu pai mandava chamar os homens do mundo inteiro para escolher o noivo dela. Nem pai tenho. No que toca à minha vida – minha vida particular – só me resta ser eu mesma o meu pai e a minha mãe. E quem sabe o meu marido.

Nos meus sonhos de menina, eu esperava que o meu noivo chegasse, todo vestido de branco, de bigode louro como o de Pai, montado no seu alazão.

– Mas você não se casou!

Eu já estava aborrecida daquela inquirição, me levantei, fui espiar o tempo, da janela. De lá falei para acabar o assunto:

– Não. Não casei. Nunca encontrei ninguém que valesse a pena.

Passado tudo (o quarto estava escuro, a vela rolou no ladrilho e apagou-se quando ele me agarrou). Cirino se pôs a me beijar pelo rosto, pelo pescoço, sussurrando:

– Me perdoe, mas eu não tinha outro jeito. Você não queria entender nada e eu já não podia mais!

Aos poucos, me vi retribuindo os beijos dele, retribuindo os abraços e começou tudo de novo. Afinal, quando o galo cantou, eu me levantei para ir embora. Cirino me vestiu a camisola, meio rasgada, me enrolou no roupão:

- Quer que eu te acompanhe até o quarto?
- Você está louco? Não quero que ninguém saiba de nada.

[...]

Dessa vez eu estava preparada, lavada e cheirosa, vestida numa camisola dos tempos em que eu ainda era a Sinhazinha e não usava as calças de Maria Moura.²

A ruptura principal no destino da personagem, que impede a realização do que ela mesma chama “sonhos de mulher”, ou seja, o casamento, o encontro do partido adequado a seus olhos e aos de seu pai, é dada pela morte deste. Como já observou Sérgio Miceli,³ a garantia de um bom casamento para uma moça depende, em primeiro lugar, do capital social paterno. Com a morte deste, o capital social materno, se subsiste, não compensa a falta do primeiro e implica, obrigatoriamente, num déficit social considerável, no abandono de pretensões anteriores em relação ao mercado matrimonial, na necessidade de aceitação de soluções menos prestigiosas e de um certo declínio. É a própria Maria Moura quem afirma, falando do seu isolamento de moça, mantida à distância de todo tipo de contatos com os homens, raciocínio que assim se conclui:

Passeio na vila era ainda mais difícil, só mesmo nas festas da igreja. Mas nunca entrei numa dança – filha de fazendeiro não vai a samba de caboclo, nem mesmo a baile de bodegueiro da vila. E na casa dos fazendeiros ricos, ninguém me convidava, depois que Pai morreu, eu fiquei moça e Mãe caiu na boca do mundo.⁴

No seu caso, a susceptibilidade aumenta com a morte da mãe e, além de tudo, com a falta de garantia sobre a posse das terras, com documentos insuficientes para comprovar qualquer herança ou patrimônio. Isso sem contar a inexistência de um partido adequado. Para isso, não concorre somente o isolamento citado. Rachel de Queiroz coloca em cena uma personagem que se aproxima, quanto a esse aspecto, de tantas outras presentes na literatura urbana do começo do século, onde o universo interior, a subjetividade, romântica, não com-

² Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, op. cit., pp. 226-227; 357; 359-360.

³ Miceli, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos Anatolianos)*, Perspectiva, São Paulo, 1977, pp. 35-37.

⁴ Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, op. cit., p. 62.

bina com o modelo vigente de masculinidade.⁵ Nos dois casos, há uma expectativa de docilidade, de delicadeza. Contudo, no caso de Maria Moura, uma especificidade existe: a rudeza do meio social e do mundo que a envolve aumenta a distância em relação ao cônjuge ideal. Enfim, se o isolamento rural acentua a falta de possibilidades ou de perspectivas de novos encontros, a ausência do pai é novamente aqui um elemento definitivo. Pois com a aproximação da idade de casar, mesmo em espaços isolados, o pai mobiliza seu capital de relações para promover o casamento da filha.

Resta dizer, neste quadro, que Maria Moura não vem apresentada como uma moça de família extremamente rica e poderosa, onde a presença do pai e a importância do patrimônio resolveriam de forma rápida e eficiente a questão do casamento. A posse mesma da terra é duvidosa e não conta com o apoio de uma tradição de reconhecimento no lugar. Ela tem plena consciência de não ser a “Princesa Magalona”. Assim, sem o peso do patrimônio herdado e de um nome a honrar, as relações de concubinato não são objeto de qualquer censura ou estranhamento, fato reforçado pelo estatuto de órfã.

O que não quer dizer que o casamento não seja um valor para as pessoas de seu meio, a começar por seus primos: Marialva foge, mas casa-se seguindo todas as regras. E o patrimônio está intimamente ligado a isso, pois é justamente para não dividi-lo que os irmãos desta a mantêm quase prisioneira e que, para casar, tem de fugir. Também aqui, a ausência do pai dificulta as coisas para uma moça: em vida, este organizaria o casamento de Marialva.

Assim, para Maria Moura, a solução de herdar do pai as calças e o cinturão acaba sendo, dentro do horizonte existente, a melhor. Ou seja, tendo em vista o frágil destino reservado a uma moça em suas condições, em meio aos esforços de Liberato e dos primos em tomar-lhe as parcas terras, passar para o lado dos homens parece resolver o problema. Eis o sentido da inversão operada. Sentido de liberdade que, como ela sabe, não está do lado do feminino:

⁵ Trabalhei esta Literatura e esta problemática em: *Les Années folles à São Paulo: hommes et femmes au temps de l'explosion urbaine (1920-1929)*, L'Harmattan/IHEAL, Paris, 1997, primeira parte (“Du bon usage de l'amour”) e “O Amor na literatura — um exercício de compreensão histórica”. In: *Cadernos Pagu — gênero, narrativas, memórias*, n° 8/9, Universidade Estadual de Campinas, 1997, pp. 177-209.

De menina eu já andava a cavalo e sempre escanchada. Pai dizia que eu parecia um cabra macho e logo que ficasse moça tinha que aprender a andar de lado, como as outras, num silhão ou em andilhas, das antigas [...].

[...] Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboieiros, tangendo tropa de burro. Teve um cantador no Limoeiro que, no desafio [...] soltou a voz e respondeu [que morava]: “Em cima das minhas apragatas, embaixo do meu chapéu [...]” Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha [...].

Pois agora eu era livre. Em cima do meu cavalo Tirano, embaixo do meu chapéu de palha [...].⁶

O travestismo de mulheres, a busca de uma identidade passando não só por atividades reservadas aos homens, mas também pelo uso de vestimentas masculinas, não é invenção original de Rachel de Queiroz para Maria Moura. Inúmeros exemplos históricos e literários existem. Guerreiras, escritoras, além de homossexuais travestiram-se de homens, atravessando a fronteira da polaridade homem-mulher. No caso de Maria Moura, as vestimentas masculinas herdadas do pai apoiam sua reconversão, dando-lhe poder e inspirando medo e respeito. Não a fazem, porém, passar por homem. E toda ambigüidade está justamente no fato de que ela nega o tratamento de “sinhazinha”, mas escolhe o de “Dona Moura”. Ela reivindica uma identidade não de homem, e sim de mulher de poder. Tal ambição, para se concretizar, exige o porte de calças, cinturão e armas deixando, para a escuridão da noite, as antigas camisolas do tempo em que ainda era “sinhazinha”.

Passemos agora à relação amorosa de Maria Moura com seu meio-primo Duarte, que antecede, na narrativa, aquela com Cirino:

À noite, na hora da janta, convidei Duarte para vir se sentar à mesa, onde até então eu comia sozinha.

Ele tinha os modos muito melhores que os dos irmãos. Não avançava na comida como o Tonho, esperava que eu servisse. E mais tarde, na hora de dormir [...] pegou na minha mão, beijou, e disse com ar de brincadeira:

– Abença, Sinhá!

E eu dei o troco:

– Deus te abençoe, meu nego bom [...]

Quinze dias depois, Duarte foi buscar a mãe dele.

[...]

⁶ Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, op. cit., p. 87.

Eu já tinha mandado preparar o quarto dela, entre o meu e a despensa. Botei-lhe uma rede branca de varandas, como de patroa, dei-lhe estado. Ela é que se retraía, não aceitou comer na mesa comigo. “Mas seu filho come!” eu reclamei. E ela:

– Ele é filho de branco, eu não sou [...].

Apesar daquela grande amizade que nos ligou, nunca ninguém pensou que eu chegasse a casar com Duarte. Acho que nem ele pensaria. Afinal, era filho de escrava alforriada e a gente não se casa com filho de cativo, mesmo que tenha do nosso sangue nas veias.

E talvez fosse mesmo pelo impossível da idéia de um casamento entre nós, que aos poucos foi havendo o que chegou a haver.

Além do mais, eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim, imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. Até com o Liberato, que era quem era – perigoso –, achei jeito de dar-lhe a última palavra.

[...] Duarte entendeu logo que, comigo, tinha primeiro que tomar chegada, vir de mansinho se sujeitando ao meu querer. Só na sombra da noite, no escuro do quarto, sem ninguém desconfiando de nós. Ele não fazia questão de nada, nem ciúme demonstrava; mas também era fácil, pois que não havia por ali ninguém que se atrevesse a chegar perto de mim. O fato é que, comigo, quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal.⁷

Até que Cirino entra em cena, eliminando o romance da relação entre os primos:

Eu procurava me distrair com esses pensamentos, mas na verdade mesmo, não tirava o sentido do comportamento de Duarte. E de repente veio uma luz: Rubina! Rubina andava nas suas sete quintas, saliente demais, feliz, feliz. [...] Na certa desabafou o coração com o filho, contou o que tinha visto de mim com o Cirino. O precioso filho forro dela agora estava livre de amores loucos e perigosos, que só podiam trazer desgraça; e que ela não ia aprovar nunca.

Duarte mesmo me preveniu um dia: “Mãe, com ela é lé com lé, cré com cré.” Deu um suspiro e continuou: “Às vezes eu não entendo Mãe. Ela é capaz de perder todo o respeito à Firma e se agarrar com ela, bater nela; e, ao mesmo tempo, zela pela lei do cativo. Como se fosse o próprio Deus Nosso Senhor que houvesse repartido o mundo entre os brancos e os pretos, os brancos mandando e gozando, os negros trabalhando [...]. Não entendo mesmo Mãe. E ao mesmo tempo ela é tão orgulhosa!”

Eu dei minha opinião:

⁷ Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, op. cit., pp. 302-303; 324.

– Pois eu acho que ela faz isso tudo por orgulho mesmo. Não quer bondade de ninguém. Não quer esmola de ninguém. Se ela não sair do lugar dela, ninguém vai lhe dizer que conheça o seu lugar.⁸

A relação de Maria Moura com Duarte acrescenta mais uma variante na complexidade já existente naquela descrita anteriormente, com Cirino. Mesmo apaixonando-se por Cirino, quando Maria Moura chega a hesitar em seu favor, sofrendo de amor, a aspiração mais forte é manter sua posição de poder e a de não se deixar subjugar vencem, e ela acaba fazendo matar o ex-amante. Duarte parece apresentar-lhe uma situação menos arriscada, pois todos sabem, a começar pelos dois envolvidos, que nunca haverá casamento nem publicidade naquela amizade. A fronteira da extinta escravidão, separando negros e mulattos de brancos, o impede. E tal fronteira encontra-se profundamente interiorizada por todos: Duarte aceita e tira evidentemente prazer da relação com a prima, ao menos antes da chegada de Cirino, que lhe toma o lugar. Ele sabe, contudo, que nunca tomará nenhuma iniciativa em relação à amante, coisa que, no seu próprio dizer, aprendeu com a mãe, ex-escrava. Além disso, Cirino é branco e deixa claro a todos – com a exceção, incerta e ambígua, de Maria Moura –, que a posição de Duarte é intrinsecamente inferior. Ele abre os olhos de Rubina e do próprio Duarte para o fato de que é melhor guardar as devidas distâncias, pois se não for ele será outro, sempre branco, a passar na frente. De fato, Duarte nunca reage como se Cirino fosse um rival; e cede orgulhosa e dignamente seu lugar, sem nunca mais o querer, mesmo após a prisão e morte daquele, traidor de Maria Moura.

Se a fronteira entre o masculino e o feminino, mesmo no reino dos “cabra machos”, chega a abrir suas frestas, a permitir fissuras e transgressões, aquela demarcada pela escravidão é dura e impermeável. Limite intransponível, tal fronteira não reconhece nem mesmo a multiplicidade, esta física, biológica, trazida pela mestiçagem: Duarte não é negro filho de negros como a mãe, mas mestiço, filho desta com o tio de Maria Moura. O que não importa, pois não chega a abrir nenhuma clareira. Como a alforria também não abriu para Rubina, que se recusa a sentar na mesa de Maria Moura e a ocupar na casa, na família e na fazenda, o lugar que a sobrinha lhe dedica.

⁸ Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, op. cit., p. 382.

Duas fronteiras atravessam a cena narrativa. A primeira, numa construção talvez utópica, provocadora, mas em todo caso paradigmática, traz Maria Moura ameaçando e efetivamente atravessando os limites que separam o masculino e o feminino enquanto territórios do social. A segunda, que vem à tona através da relação entre Moura e Duarte, traz a marca de uma impossibilidade e de uma unanimidade maior, pois não integra o universo dos fortes desejos de insubordinação da protagonista.

A violência, intrínseca ao conjunto de relações sociais representadas pela autora, não ameaça em nada a ordem vigente, da qual faz integralmente parte. A ruptura desenhada através do percurso de Moura vem certamente apoiada no discurso e nas práticas da violência, incontornáveis. Entretanto, não encontra aí seu verdadeiro motor de subversão. Quanto às relações entre brancos, negros e mestiços, não somente a ordem estabelecida não parece encontrar-se ameaçada pelo eventual emprego da violência sob a forma de rebeldia, como não parece precisar, para se afirmar, de qualquer intervenção violenta, silenciadora.

Assim, Maria Moura chega a lamentar a ausência de Duarte e tenta até seduzi-lo novamente. Porém, tal desejo não supera sua certeza absoluta quanto à barreira que os separa. Barreira que aparece a todos, inclusive ao próprio Duarte e sua mãe, como sendo inata à realidade do mundo. Para estes, subverter tal ordem, através da relação amorosa que se apresenta entre os meio-primos, é algo mais distante do que a transformação vivida por Moura e a ambigüidade constante de sua identidade à frente da casa-forte.

IV

Fronteiras temporais

Claudio Bertolli Filho*

O Caipira paulista em tempo de modernização: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato

A literatura não diz que sabe de alguma coisa, ou melhor, diz que sabe algo das coisas, que sabe muito sobre os homens (Roland Barthes).

Início este texto rememorando uma situação emblemática da qual fui protagonista: no Vale do Paraíba paulista, um dos berços nacionais do personagem caipira, um grupo de profissionais com formação universitária contatou-me para auxiliar na organização de uma “Semana Caipira” cujo objetivo era apresentar à comunidade urbana local alguns elementos considerados expressivos da cultura da população ribeirinha tradicional instalada na região, conhecida como “piraquara”. Aceita a proposta, fez-se uma primeira reunião que, por horas, debateu se dever-se-ia convidar os remanescentes piraquaras para participarem do evento. Feitas as ponderações, o dilema foi colocado em votação, saindo vitoriosa as vozes que advogavam ser inconveniente a presença dos sertanejos sob a alegação de que eles “não sabiam falar coisa com coisa” e que eram, entre outras imagens invocadas, “feios”, “sujos”, “antisociais”, em suma, que iriam “assustar” os eventuais visitantes da exposição. Selada a exclusão daqueles que têm a exclusão como um dos eixos explicativos de sua história, decidiu-se também que nós, os “intelectuais”, iríamos participar do evento trajados e se comportando como “verdadeiros caipiras”.

Este pequeno incidente sintetiza a representação que historicamente tem sido engendrada acerca do personagem e do mundo caipira: periodicamente revisitados, o homem rural e sua cultura têm sido idealizados pela população urbana que, ao empreender excursões sobre ambos, busca encontrar uma pretensa ingenuidade do espírito humano, algo presumivelmente comum aos nossos antepassados remotos e àqueles

* Este artigo é dedicado à minha querida filha Laura Antonia, que nasceu junto com este texto.

grupos que caricaturalmente se convencionou denominar como estando postados “à margem da civilização”.

As imagens do caipira em tudo avesso aos valores, comportamentos e códigos de sociabilidade tidos como “civilizados” e, portanto, “racionais” – assim como de vários outros agrupamentos marginalizados –, tendem a ser articuladas sob as luzes da subalternidade, encontrando na literatura um dos canais mais prolíficos de disseminação.¹ A partir disto, questiona-se o uso social da literatura como forma de fixação, exposição pública e consagração das representações sociais que ganham o foro de verdades e que, via de regra, são incorporadas pela malha cultural como obviedades. Tema assumido pelas Ciências Sociais nas últimas décadas, a questão da subalternidade implica na cirurgia de naturalização das desigualdades de dimensão social, situação na qual a elite que se posta como detentora do poder e do saber reclama para si plena capacitação para avaliar a cultura dos blocos sociais que não contam com o mesmo montante de prestígio na malha sócio-política. A partir disto, formulam-se representações segundo a ótica dos grupos hegemônicos que imputam ao “outro” uma personalidade de alguma maneira imperfeita porque tributária de uma lógica supostamente exótica ou deficiente. Tal personalidade imposta é articulada de maneira a confirmar uma pretensa inferioridade dos sujeitos focados em relação à camada a que pertence o analista, tornando-se material instrumentalizador de projetos sociais e ações que, em última instância, reiteram os elos de dominação e de exclusão.²

As iniciativas de representação do “outro” também implicam os meandros da alteridade já que, ao elaborar imagens sobre o “estranho”, concomitantemente o estudioso elabora imagens tão implícitas quanto idealizadoras de si e do grupo que representa. A elaboração virtual do “eu” e do “outro” baseia-se numa série de oposições que, no caso da

¹ Veja-se, por exemplo, as seguintes coletâneas: Schwarz, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*, Brasiliense, São Paulo, 1983 e Segatto, José Antonio & Baldan, Ude (orgs.). *Sociedade e Literatura no Brasil*, Edunesp, São Paulo, 1999.

² No campo das Ciências Sociais já se conta com uma substancial bibliografia sobre o tema, destacando-se os aportes teóricos encontrados em: Said, Edward. *Orientalismo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989; Zaluar, Alba. *A Máquina e a Revolta*, Brasiliense, São Paulo, 1985 e sobretudo Martins, José de Souza. “Dilemas sobre as classes subalternas na idade da razão”. In: Idem: *Caminhada no Chão da Noite*, HUCITEC, São Paulo, 1989, pp. 97-137.

tessitura literária tematizada pelo caipira, confere destaque aos binômios bárbaro/civilizado, tradicional/moderno, pré-lógico/lógico analfabeto/letrado e rural/urbano. Além disto, existe um perverso senso comum que sobrevive inclusive no meio acadêmico brasileiro, que localiza a cultura caipira como “material folclórico”, com todo o teor pejorativo que este termo ganhou no contexto nacional, tendo como similar oposto a “cultura popular”, algo pretensamente mais rico em conteúdo porque supostamente constitui-se em um saber mais complexo e capacitado para orientar as ações individuais e coletivas.³ Em longa duração, tais arranjos incorporam matrizes imaginárias que abrem possibilidades do pensar sobre as identidades dos brasileiros, definindo claramente os extratos sociais que “sabem” e que, portanto, encontram-se em condições de decidir os interesses e destinos coletivos e, por contraste, aqueles que “não sabem” e que devem se curvar silenciosamente frente ao que é decidido para eles.⁴

No contexto da subalternidade, a produção literária, datada do período iniciado na última década do século XIX e que se prolongou até o advento do Modernismo, elegeu como um dos seus principais objetos de averiguação o personagem definido como caipira.⁵ O enquadramento literário de uma legião de escritores que focaram o caipira e sua cultura ora nos parâmetros estéticos do Regionalismo ora nos do Pré-Modernismo não exploram suficientemente os valores atribuídos ao personagem e à cultura em tela, dando margem à percepção de continuidades e rupturas que nem sempre se mostram convincentes.⁶ Assim se

³ Reily, Suzel Ana. “Manifestações populares: do ‘aproveitamento’ à reapropriação”. In: Idem & Doula, Sheila M. (orgs.). *Do Folclore à Cultura Popular*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, pp. 1-31.

⁴ Neste texto assume-se a noção de imaginário como elemento constitutivo das representações sociais, como ensina Jacques Le Goff em: *L’Imaginaire Médiéval*, Gallimard, Paris, 1985.

⁵ Optou-se pela designação “caipira” e “caboclo” como sinônimos porque isto é corriqueiro em São Paulo, região à qual estão ligados os autores que em seguida se enfocará. Este termo, segundo o *Novo Dicionário Aurélio* serve para designar o “habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos ou canhestros”, podendo nomear também o “indivíduo sem traquejo social, cafona, casca-grossa”. Sobre a pluralidade de termos regionais e acadêmicos empregados para designar o personagem caipira veja-se: Brandão, Carlos Rodrigues. *Os Caipiras de São Paulo*, Brasiliense, São Paulo, 1983.

⁶ Uma visão crítica desta questão encontra-se em: Dias, Carmem Lydia de Souza. *Paixão de Raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo*, Ática, São Paulo, 1984.

deu com os dois escritores eleitos para análise neste artigo: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. Silveira é, de regra, situado pela crítica entre os autores regionalistas, sendo qualificado por alguns como fundador desta linhagem literária, havendo discussões sobre se o seu regionalismo era tipicamente romântico ou se já havia superado esta condição. Lobato, por sua vez, é avaliado como pré-modernista ou, como quis Oswald de Andrade, como “marco zero do Modernismo”, apesar de que um de seus principais biógrafos classifica os primeiros textos lobateanos como sendo tipicamente regionalistas.⁷

Apesar das divergências das avaliações sobre de quais vertentes literárias ambos eram tributários, o paralelismo da vida de Valdomiro e de Lobato é um fato comum explorado por seus biógrafos que, em coro, fluem para a suposição de que os dois escritores acumulavam profundos conhecimentos sobre os homens e as coisas do sertão. Valdomiro Silveira nasceu no Vale do Paraíba paulista, transferindo-se ainda pequeno para a acanhada cidade de Casabranca, cidade que deixou para estudar direito em São Paulo; posteriormente exerceu a função de juiz em Santa Cruz do Rio Pardo, no Vale do Paranapanema, área fronteira ao que os mapas do início do século indicavam como “sertão incógnito” para, em seguida, retornar à Casabranca e, anos mais tarde, transferir-se definitivamente para Santos. Monteiro Lobato teve um percurso de vida semelhante: nasceu no Vale do Paraíba, estudou na Faculdade de Direito de São Paulo e, depois de graduado, retornou à sua região de origem, atuando como juiz e empresário agrícola para, na sequência, fixar residência na capital do Estado.

Para além destas circunstâncias biográficas afloram presumíveis diferenças exaladas pelos críticos. Silveira é tido como escritor regionalista cujos textos apresentam “certas falhas na estrutura narrativa” e idealizador do cotidiano rural, enquanto que Lobato é apresentado como plenamente capacitado para “narrar com brilho um caso”, sendo avaliado como aquele que, com exceção de Euclides da Cunha e de Lima Barreto, melhor soube “apontar as mazelas físicas, sociais

⁷ Élis, Bernardo. “Valdomiro Silveira”. In: *O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1974, pp. XIV-XXI e Cavalheiro, Edgard. “Vida e obra de Monteiro Lobato”. In: Lobato, Monteiro. *Urupês*, 11ª ed., Brasiliense, São Paulo, 1961, pp. 3-59.

e mentais do Brasil oligárquico e da I República”.⁸ Mais do que isto, também parece regra invocar estes intelectuais como responsáveis pela disseminação de versões muito diferenciadas do caipira; Valdomiro é apontado como promotor de uma visão que, por certo, anunciava a cultura cabocla como diferente da urbana mas “nem por isso inferiorizada”, enquanto que Lobato aflora nas páginas de crítica como escritor que imputou ao homem do sertão “um peso enorme sobre os ombros, já que o responsabilizava pela sua própria miséria”.⁹

Neste jogo de busca de similaridades de vida e diferenças de posicionamentos dos escritores mencionados é que se inscreve este artigo cuja questão que coloca refere-se ao seguinte: afinal, se existem diferenças de enfoques, o que permanece de convergente entre as versões valdomiriana e lobateana acerca do caipira paulista? Na procura de respostas, buscou-se conhecer as imagens dominantes coladas à figura do caboclo e sua cultura no decorrer do século XIX para, em seguida, verificar como tais imagens foram ou não aproveitadas nos escritos iniciais assinados por ambos os autores. De Valdomiro Silveira privilegiou-se a obra *Os Caipiras*, uma coletânea de contos compostos entre os anos de 1897 e 1906 e publicada em forma de livro em 1920, por iniciativa do próprio Monteiro Lobato que, ao prefaciá-lo, festejou seu autor como inaugurador do movimento regionalista.¹⁰ De Monteiro Lobato tomou-se o conto *Urupês*, composto em 1914 e enfeitado no livro homônimo publicado quatro anos depois.¹¹

1. As origens de uma representação social

Ao iniciarem a produção de textos centrados no caipira, Valdomiro e Lobato já dispunham de um substancial acervo imaginário sobre o caboclo paulista fomentado desde o século XVIII por representantes

⁸ Riedel, Dirce Côrtes. “Introdução crítica”. In: Silveira, Valdomiro. *Os Caboclos*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962, p. XX e Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2ª ed., Cultrix, São Paulo, 1980, pp. 242-243.

⁹ Naxara, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiros em sua Própria Terra: Representações do Brasileiro 1870/1920*, Annablume, São Paulo, 1998, pp. 131 e 137.

¹⁰ Silveira, Valdomiro. *Os Caboclos*, op. cit.

¹¹ Lobato, Monteiro. “Urupês”. In: Idem. *Urupês*, 11ª ed., Brasiliense, São Paulo, 1961, pp. 277-292.

do poder público e, em seguida, por destacados viajantes que peregrinaram pelo interior da província.

Desde a expulsão da gente bandeirante das Minas Gerais, com o trágico desfecho da Guerra dos Emboabas, a capitania de São Paulo conviveu com intensa miséria. No ano de 1765, quando ocorreu o reestabelecimento jurídico-político da Capitania de São Paulo, o governador nomeado, D. Luís Antonio de Sousa Botelho Mourão, mais conhecido como Morgado de Mateus, visitou o Vale do Paraíba e descreveu seus habitantes nestes termos:

Os mais pobres fazem hum sitio, isto hé, huma caza de canas barradas de terra coberta de palha ao pé de um morro, e junto de hum Rio, no qual há por alfayas hum cachimbo, huma espingarda, e duas redes, huma em que dormem de noite, e de tarde, e outra com que pescão, desta, e da espingarda comem o que cassão; vestem as vezes huma camisa de algodão, outras huns calçoens de peles; O mais que tem são dous couvados de baeta em q'se embrulhão, a que chamão tanga, e não passam daqui.¹²

Ao grau de miserabilidade, o agente real somou a perspectiva de ócio coletivo, não como resultado da marginalização econômica mas sim como opção de vida da gente paulista. Em 1788, foi a vez de Toledo Rendon que, na posição de visitador real, ofereceu novas informações sobre o contingente populacional que vegetava às margens do caminho aberto entre a capital da colônia e a urbe paulistana:

A natureza criou neste país quanto podia conduzir para a felicidade do homem; parece que esta mesma abundância, não só com que ela faz produzir os frutos semeados, mas também a liberalidade com que reparte os silvestres, a caça e o peixe fez ao mesmo tempo que os primeiros habitantes desprezassem as riquezas e se fizessem quase de uma nova natureza, fora do comum, quero dizer despidos daquela bem regulada ambição que faz florescer os Estados e impele os homens ao trabalho e às indústrias.¹³

O mito da terra que tudo oferece em contraposição ao desânimo popular para o trabalho socialmente produtivo coloriu o relatório composto por Rendon que também buscou lançar luzes sobre o comportamento dos habitantes da capitania:

¹² São Paulo, Arquivo Público do Estado. *Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo*, vol. 73, pp. 89-90.

¹³ Rendon, José Arouche de Toledo. "Reflexões sobre o estado em que se acha a agricultura da capitania de S. Paulo". In: *Obras*, Governo do Estado, São Paulo, 1978, pp. 2-3.

Eu poderia fazer ver quantas desordens se seguem e quantas se estão diariamente seguindo desses ajuntamentos, em que todos ficam embriagados; porém o meu intento é somente fazer ver que os lavradores desta capitania são tão vadios que, para haverem de trabalhar dois ou três meses no ano, é preciso serem conduzidos como para a folia e não para o trabalho.¹⁴

Fazendo eco às vozes oficiais, em 1821 foi a vez do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire percorrer sobre a população rural paulista, conferindo cores definitivas ao personagem caipira, servindo como fonte de inspiração para vários outros viajantes que no século XIX visitaram as vilas bandeirantes:

Os moradores [...] provavelmente oriundos das raças africana, americana e caucásica misturadas entre si, eram de feio aspecto e excessivamente imundos; pela lividez da pele e pela extrema magreza demonstravam servir-se de alimentação pouco substancial ou insuficiente; muitos dentre eles eram desfigurados por enorme papo. As mulheres tinham os cabelos desgrenhados e o rosto e o peito cobertos de sujeira; as crianças pareciam enfermas e eram tristes e apáticas; os homens eram abobados e estúpidos. Parece que esses infelizes tinham muita preguiça para o trabalho, só cultivando o estritamente necessário à satisfação das próprias necessidades, e a seca do ano anterior levou ao cúmulo a sua miséria.¹⁵

Vagabundos, abobados, feios, adoentados e sobretudo “selvagens” foram alguns dos referenciais que administradores e viajantes invocaram até a exaustão para descrever os paulistas rurais. A sintonia presente na documentação não foi superada quando, com o florescimento da economia cafeeira, o caipira paulista tornou-se agente imprescindível na expansão das áreas dominadas pelo “ouro verde”. Neste novo contexto, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, coube sobretudo ao contingente caboclo o combate às comunidades indígenas resistentes tanto à presença dos “civilizados” quanto à derubada da mata para a abertura de novas áreas para a agricultura, tarefas perigosas e que cobravam muitas vidas sertanejas. Em consequência, os latifundiários evitavam empregar nestas atividades a mão-de-obra escrava e a do imigrante europeu, servindo-se sobretudo da cabo-

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Saint-Hilaire, Auguste. *Viagem à Província de São Paulo*, Martins, São Paulo, 1973, p. 69. Descrição semelhante e que acrescenta apenas os rostos enfeiadados e o cachimbo eternamente esquecido no canto da boca já fora descrito poucos anos antes em: Spix, Johan Baptist von & Martius, Carl F. P. von. *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*, Itatiaia/Edusp, Belo Horizonte/São Paulo, 1981, vol. 1, p. 128.

cla que, além do mais, mostrava-se bem menos onerosa que a de outros grupos de trabalhadores. Ao mesmo tempo, o caipira era expulso das áreas em que tradicionalmente vivia para abrir espaço a novos campos agrícolas, sendo acuada cada vez mais para o interior do sertão, em busca de trabalho e de um lugar para viver.¹⁶

Apesar das novas contingências impostas ao cotidiano caboclo, a imagem dominante que permaneceu sobre a população camponesa tradicional paulista era a de apatia em relação a tudo, enfermidade e feiúra física, imagem esta que em um primeiro momento encontrou expressão pictórica nas últimas décadas do Oitocentos numa série de telas assinada pelo pintor Almeida Jr., especialmente na obra batizada com o nome de *Caipira picando fumo* que tem sido admirada como o retrato fiel do ócio e do desânimo atribuído aos habitantes tradicionais do campo.

2. Valdomiro e Lobato: convergências

Valdomiro Silveira, apontado tanto como “folclorista” quanto “caipira romântico” por uma parcela considerável de seus estudiosos, buscou e encontrou, no curso de suas incursões pelo sertão, a mesma versão já então culturalmente arraigada sobre o caboclo paulista. Como os pioneiros da Antropologia de campo, Valdomiro embrenhava-se na mata como um perspicaz observador, fazendo uso de uma caderneta de campo para registrar as situações e o vocabulário empregado nos diálogos e nas cantigas de viola entoadas pelos sertanejos. Percebendo o quanto sua atitude de estudioso inibia os caipiras, pouco a pouco o escritor buscou imitá-los no comportamento para ser melhor aceito em suas festas e nas “conversanças”.

Acredita-se que a possibilidade de conversão do advogado ao “mundo caipira” não superava os limites do experimentalismo inaugurado pelos peregrinos da “era romântica”; por mais que tentasse, o “doutor da cidade” era um estranho frente aos sertanejos. Ainda como um bom antropólogo, Valdomiro provavelmente teceu sua auto-representação sob o pseudônimo de Vandílio em um de seus escritos com as seguintes palavras: “um formado que viera de Casa Branca, môço

¹⁶ Martins, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*, Pioneira, São Paulo, 1975.

destorcido nos pagodes do sertão, que inventara de cabeça umas trovas muito doloridas”.¹⁷

Ambientando seus contos iniciais nas áreas sertanejas em que viveu, os tipos rurais ganharam vigor textual porque Silveira buscou representá-los tanto na existência pública quanto privada, enfatizando – segundo as diretrizes do que se denominou “regionalismo romântico” ou “pós-romântico” – os impasses amorosos praticamente em cada um dos contos de *Os Caipiras*. O uso e abuso do dialeto caipira, que mais tarde seria tão elogiado por Amadeu Amaral,¹⁸ conferiram à sua narrativa um colorido peculiar que tem cobrado do leitor atenção redobrada e contínua recorrência aos vocabulários que constam nas páginas finais de cada um de seus livros.

No volume de contos analisado, os caipiras foram apresentados como personagens coerentes com o mundo em que viviam, só nele. Um mundo que, na perspectiva abraçada pelo autor, não extrapola as urdiduras do cotidiano sertanejo, pois tem-se a impressão que nele os homens existiam apenas para responder às questões imediatas segundo estratégias que quase nada variavam das que já haviam sido assinaladas pelos relatoristas do século XVIII e do início da centúria seguinte. Se n’*Os Caboclos* a maior parte dos personagens desponta como trabalhadores empenhados e mesmo proprietários de terras, a condição de “seres da mata” foi insistentemente ressaltada. No cotidiano retrçado literariamente, parece que tudo ocorre com uma morosidade que é ditada pelo tempo da natureza, sendo que um dos principais atributos dos personagens é a observação dos elementos típicos da selva; em vários contos descreve-se longos momentos nos quais os caboclos observavam atentamente o comportamento dos animais e suas estratégias de sociabilidade e sobrevivência, tornando a fauna e às vezes a flora confidentes privilegiados das angústias humanas. A intimidade entre o Homem e a Natureza inverte o processo cultural fazendo com que os personagens tomassem emprestado aos animais suas identidades sociais: Chico Pica-Pau e Pintassilvo eram alguns dos apelidos que ganhavam conotações mais fortes que os nomes de batismo, di-

¹⁷ Silveira, Valdomiro. “Ana Cabriuvana”. In: Idem. *Os Caboclos*, op. cit., p. 76.

¹⁸ Sobre as múltiplas observações e o aproveitamento do vocabulário caipira registrado por Valdomiro Silveira, menciona-se o seguinte estudo de Amadeu Amaral: *O Dialeto Caipira*, 3ª ed., HUCITEC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1976 (edição original datada de 1920).

tando identidades avessas à maior parte dos valores cobrados pela “vida civilizada”.

Durante uma viagem para tirar uma desforra de um “compadre” que havia ofendido um de seus filhos, Chico Pica-Pau confessou seu sentimento de humilhação e a necessidade de vingança a um pássaro, assim como outro sertanejo, ao ver sua mula agonizante, acarinhou-a e prometeu ao animal que, se conseguissem chegar ao próximo povoado, dar-lhe-ia “um ou dois copos” de bebida, acreditando que tal compromisso faria o animal recuperar-se plenamente. Da mesma forma, uma viúva encontrou em uma ave a companhia ideal para, em conjunto, chorarem a morte do esposo, enquanto que, em uma passagem significativa, o caboclo José recorreu às artimanhas aprendidas com os animais para cortejar nhá Vina: ao escalar os galhos de uma árvore para apanhar frutos, tal qual o “bugio”, o apaixonado atraiu a atenção da moça pretendida chacoalhando ramos, como aprendera observando os símios. Em seguida, José falou-lhe com a voz “abafada dos urus” que tinha a doçura do “mel dos mirins”, arriscando-se como um “parirú” para seduzir sua “rolinha”.

Para além disso, as horas de ócio caboclo eram preenchidas com a presença em bailes e também com conversas travadas nas vendas situadas nos bairros rurais e nas beiras dos caminhos, atividades sempre acompanhadas por modas de viola e pela pinga que, no mais das vezes, tornava-se assunto de longas e acirradas discussões voltadas para o modo de preparo e a qualidade de determinada variedade da bebida. A combinação entre os possíveis pólos de sociabilidade e o contínuo consumo de aguardente derivava para impasses que alimentavam freqüentes situações de violência, base constitutiva do “código do sertão” explorado com insistência pela literatura e imputada como uma das principais marcas da existência sertaneja no plano coletivo.

A todo momento a violência ganhava o sentido regenerador da honra ofendida, bastando um quase nada para ocorrer um assassinato: uma presença indesejável em uma festa, um desacerto entre mulheres, uma frase mal dita ou mal interpretada, qualquer coisa bastava para que ocorressem cenas de sangue. Se tais situações não se multiplicaram na trama literária valdomiriana foi porque, produzido o impasse e estabelecido o confronto, o autor tendia a instaurar em seus textos um anti-clímax, fazendo com que aquele que ameaçava retrocedesse por temor

à resposta do desafiado ou pelo medo de entidades fantasmagóricas, de regra encarnadas em corpos de animais. Assim aconteceu com Chico Pica-Pau que, no instante que esperava surpreender um desafeto, encontrou em seu lugar alguns urubus, concluindo com isto que o inimigo havia falecido e que as aves negras vieram em seu lugar para responder à violência prometida. O mesmo se deu com Pedro Mariano, personagem soturno que, em certo momento, embrenhou-se no sertão porque fora informado da morte da mulher amada mas a quem negara casamento por simples vaidade ou por acanhamento. Para a própria mata, ele confidenciou sua dor mas, ato contínuo, em vez do esperado consolo, o sertanejo recebeu o ataque de um bando de pássaros como punição pelo desprezo que dedicara à falecida.

Mesmo com a identidade imposta aproximada à da Natureza, o caipira perdia para esta em beleza. Enquanto animais, árvores e cenários foram descritos por Valdomiro como expoentes de perfeição e beleza, as figuras humanas retratadas foram apresentadas em sua grande maioria como demasiadamente feias se não grotescas. O tipo caboclo comum era o homem “sarapintado e horrível” como Chico Luís e a mulher, como Candoca, que guardava os traços de “chimbeva e cambêta” (que tem o nariz chato e manca). Como exceção, a beleza – encontrada apenas em algumas raras personagens femininas – aflorou como certeza de problemas para os maridos. Assim ocorreu com nh’Ana que, bela de corpo e empenhada em imitar os trejeitos próprios da civilização, casou-se com um pequeno proprietário caipira, traindo-o desde logo, após o casamento.

À imperfeição do corpo somavam-se ainda os trajes pobres e fora de moda que tradicionalmente definiam os caipiras paulistas. Vestido com o melhor de suas roupas, um casal chegou a uma festa, sendo assim retratado:

surgira a Doninha vestida de chita nova, quando as outras irmãs estavam de riscado [...]. O Valério machucava um parelho de brim de algodão trançado, tinha um lenço de ramos atado à camisa de morim e quebrara à testa, vitoriosamente, um chapéu côr de leite com café.¹⁹

¹⁹ Silveira, Valdomiro. “Saudades do Natal”. In: Idem. *Os Caboclos*, op. cit., p. 112.

A descrição dos hábitos tradicionais tem como complemento a incursão pelo universo mental dos caboclos que, coerentemente com o que era historicamente apregoadado, mostrava-se desintonizado com uma lógica pretensamente universal porque “civilizada”. Para além dos casos como o de José da Maria do Rancho, apelidado de Zé Tantã, um “Quarta-feira” que, por ser considerado débil mental pelo grupo em que estava inserido, mexia-se como um “urubu de asa quebrada”, a precariedade do pensamento caipira ganhou uma dimensão veladamente pejorativa nas composições valdomirianas. O mesmo Pedro Mariano mencionado anteriormente teve a infelicidade de assumir o posto de coveiro no momento em que uma epidemia começava a roubar vidas do bairro rural onde se localizava o cemitério. De imediato a gente do povoado concluiu que fora Pedro Mariano o causador da enfermidade coletiva com o objetivo de angariar mais prestígio e lucro pelo seu trabalho e dedicação junto à comunidade.

Em resumo, a possível coerência do mundo caipira, se existia, comportava um sentido eficiente apenas em seu próprio contexto, demonstrando um sentido tão exótico quanto esdrúxulo para o leitor de Valdomiro Silveira. Um mundo de homens e mulheres enfeitados, com uma indumentária ultrapassada e pobre que agasalhava indivíduos portadores de uma lógica pré-racional, portanto incompatível com qualquer pressuposto urbano e tocado pela modernidade. A impermeabilidade do mundo sertanejo pode ser detectada em dois momentos em que chegaram “estrangeiros” ao bairro rural, situações raras e que mereceram atenção especial na pena do escritor. No primeiro caso, a bonita caipira Valência deixou-se seduzir pela proposta de um cometa que lhe prometeu casamento se o acompanhasse até Goiás. Apaixonada, a moça fugiu com o mascate para logo descobrir que fora enganada, tornando-se prostituta e enfermiça, regressando ao seu local de origem para esperar a morte junto aos seus. Em outro momento, um “carioca” (sinônimo de alguém oriundo de qualquer área urbana) chegou ao território caipira para comerciar produtos em uma feira realizada sazonalmente, atraindo as atenções de várias moças do local. Uma das mais bonitas delas consumiu-se em paixão a tal ponto que resolveu declarar-se ao forasteiro, apresentando-se com o melhor vestido que possuía. Confidenciada a paixão, ela ouviu em resposta as cruéis palavras:

Qual o que, sea morenona! Pinhã das dúzias! Môça velha não deita no meu ponche!²⁰

Diferentemente de Valdomiro, que apesar dos pesares empenhou-se em explorar sensivelmente as tramas existenciais dos sertanejos, a versão de caipira assumida pelas lentes lobateanas buscou apoio num cientificismo perfeitamente sintonizado com os postulados vigentes no início do século XX. A circunstâncias de vida de Lobato fez com que ele transitasse entre as atividades de advogado e de fazendeiro, ambas no Vale do Paraíba. Herdeiro de um pecúlio em franca decadência, o escritor aventurou-se em administrador de terras para, em pouco tempo, ver fracassado o intento de postar-se como regenerador modelar da medíocre economia agrícola regional. A causa do insucesso na agricultura foi por ele atribuída sobretudo à baixa produtividade dos caboclos contratados para os trabalhos do eito, fato que se refletiu na sua análise sobre as condições de vida e da cultura do camponês tradicional, metaforizado no urupês, espécie de parasita que sobrevive das substâncias extraídas dos troncos em estado de putrefação.

A recorrência aos preceitos eugenistas vigentes no início do século XX viabilizou que Lobato realizasse uma espécie de atualização dos estigmas nutridos sobre a população rural paulista desde dois séculos antes. Como resultado, o autor afastou-se de qualquer posicionamento romântico sobre o homem do campo para apresentá-lo sobretudo como fruto canhestro da miscigenação racial. Em conseqüência, o “caboclismo literário” foi, na pena lobateana, tão vituperado quanto o próprio personagem caipira.

Ainda na rota aberta pela Ciência do tempo, o escritor assumiu com veemência a defesa dos postulados impingidos ao “progresso” como um fenômeno universal e fadado a impor-se a todos os ambientes sociais. Comparando implicitamente a vida rural à rotina urbana, assim como já havia feito entre as “cidades mortas” e as “cidades vivas”, restava uma única sentença acerca do Jeca: “bonito no romance e feio na realidade”. Já empolgado pelo ritmo acelerado dos liames de sociabilidade e da produção acelerada próprios das metrópoles, o intelectual do vale-paraibano reviu o cotidiano caipira, entendendo-o como estagnado e destituído de sentido histórico próprio.

²⁰ Silveira, Valdomiro. “Pinhã refugada”. In: Idem. *Os Caboclos*, op. cit., p. 101.

Nesta operação, foi reiterada a imagem do caipira como fisicamente horrendo e macambúzio, sendo suas ações – ou a ausência delas – avaliadas como resultado da incapacidade mental de compactuar com os modelos assumidos pela “civilização”. No conto *Urupês*, percebe-se a insistência em apresentar o personagem retratado perenemente de cócoras, representação que pode ser entendida como metáfora do vencido mas também como estratégia científica para ressaltar o estágio primitivo da cultura rústica, já que a nascente etnologia francesa – que Lobato certamente conhecia – disseminou a idéia segundo a qual constituía-se em prova cabal de inferioridade racial e cultural o hábito de alguns grupos humanos não se servir de cadeiras para sentar.²¹ Ressalta-se o empenho do escritor em descrever detalhadamente a palhoça habitada pelo Jeca-Tatu onde, se alguns bancos existiam, contavam apenas com três pernas e mesmo assim eram reservados para acomodar apenas as eventuais visitas.

Assim, Lobato situou o agrupamento caipira à margem de qualquer indício civilizatório. Para ele, os camponeses tradicionais eram reféns da “lei do menor esforço”, sobrevivendo segundo estratégias datadas do estágio inicial da humanidade: em lugar do empenho de domínio da natureza, apenas a coleta e a caça, além do rudimentar plantio da mandioca que, por ser considerada um tubérculo “sem vergonha”, quase nada exigia de esforço de quem o plantasse.

Em consequência, a sentença “não paga a pena” atribuída ao Jeca prolongou-se no suposto de que o sertanejo não pautava suas ações segundo os elementos potencialmente oferecidos pelo pensamento lógico. Insistindo na cobrança de comportamentos modernos dos caipiras, Lobato observou este contingente – identicamente ao que fez Valdomiro Silveira – como representante do pensamento pré-lógico, certamente inspirados ambos nas apregoações de Lévy-Bruhl.²² Dominados pelo fatalismo e pelas imposições de dimensão sobrenatural, os caipiras foram avaliados culturalmente como verdadeiros remanescentes de um mundo em tudo tacanho e superado. A religiosidade popular rústica foi dissecada como sendo apenas superstição e os conhecimentos

²¹ Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham, 1996, p. 65.

²² As idéias de Lucien Lévy-Bruhl, que dominaram as discussões antropológicas na década de 1920, encontram-se sintetizadas na seguinte obra deste autor: *La Mentalité Primitive*, PUF, Paris, 1960 (edição original de 1922).

e práticas acerca das doenças e seus tratamentos como medicina mágica, constituindo-se em uma espécie de “Chernovitz não escrito”, supostamente destituído de qualquer eficiência preventiva ou curativa.

A vida em um mundo de sombras condenava não apenas à apatia mas também ao isolamento. Retratado até mais destituído de traços civilizatórios que os indígenas, o Jeca lobateano também parece se mostrar avesso a qualquer contato que superasse os limites dos elos familiares.

Complementando o cenário de inocuidade cultural absoluta, Lobato negou qualquer validade das expressões artísticas caipiras. Neste ponto, sintomaticamente, o autor comparou os versos e as modas caboclas com as cantigas do “campônio europeu”, avaliando as primeiras como marcadas pela ausência de qualquer sentido estético, enquanto que a produção cultural dos camponeses da Europa foi apresentada como complexa e rica de significados. Uma vez mais o Jeca foi retratado como totalmente incapaz.

Em síntese, o olhar lobateano só poderia avaliar o caipira assim:

O caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive [...].²³

No final das perorações, avalia-se que tanto Valdomiro quanto Lobato, por vias diferentes, chegam ao mesmo destino: a representação literária dos caipiras como personagens que representavam um Brasil do passado e que, por serem avessos às vozes da modernidade que as metrópoles de São Paulo e do Rio de Janeiro então exalavam, não tinham mais espaço na ansiada nova face que o país almejava conquistar.

3. Representação social e projeto de classe

Estabelecidos os nexos firmadores de uma imagem convergente da cultura e do personagem caipira, cabe a pergunta: reflexos de uma tendência social ampla e pluricentenária, a apresentação do camponês tradicional segundo a ótica de Valdomiro e de Lobato tinha como obje-

²³ Lobato, Monteiro. “Urupês”. In: Idem. *Urupês*, 11ª ed., Brasiliense, São Paulo, 1961, p. 292.

tivo servir a quem? Uma resposta possível pode ser encontrada nos próprios quadros do processo da subalternidade. Acredita-se que a construção de imagens, nos termos em que se configurou a disseminação popular da versão de caboclo paulista, implicava na reiteração de um complexo jogo de força no contexto social. Nestes meandros, escritores que se apresentavam sobretudo como modernos e cidadãos, aplicavam-se em anunciar um mundo rural que, centrado na figura sertaneja, apresentava-se desarmônico com as necessidades e projetos da recém-instalada República brasileira. Estigmatizar o caipira seria antes de mais nada uma estratégia empregada pelo estamento intelectualizado, cujas idéias mostravam-se eminentemente metropolitanas, para criticar os setores agrários, focando nesta tarefa sobretudo o trabalhador rural de origem nacional.

Para além disto, resta outra questão: qual projeto foi implícita ou explicitamente assumido pela camada intelectual para os caipiras? Para os autores destacados, parece que não havia a possibilidade de coexistência entre o tradicional e o moderno, tendo como desfecho a exclusão real ou simbólica dos caipiras das áreas prestes a serem atingidas pelo processo de modernização. No contexto literário, tal exclusão só se tornou possível através do artifício de alargamento dos fatores determinantes da existência sertaneja, isto é, através da inserção da comunidade cabocla nas malhas do capitalismo agrário em sua vertente nacional.

Realizado o diagnóstico do mundo caipira por Valdomiro e por Lobato, passaram-se anos para que ambos os autores vislumbassem saídas para o que entendiam ser o principal dilema do setor rural do sudeste brasileiro. Em *Última carpa*, publicado em livro em 1931 mas escrito pelo menos uma década antes, Valdomiro Silveira abriu um dos possíveis caminhos para projetar o destino dos camponeses tradicionais.²⁴ Para dar sentido à sua opinião, o autor procedeu ao deslocamento do tipo social analisado, enfatizando-o então como trabalhador meeiro, portanto submetido às relações sociais da produção capitalista típicas do território rural paulista. Cancã, o personagem central deste conto, simboliza o trabalhador sem terra que se destacava na roça cedida pelo proprietário da gleba por seu afinco no plantio e trato dos cafeeiros

²⁴ Silveira, Valdomiro. "Última carpa". In: Idem. *Nas Serras e nas Furnas*, Editora Nacional, São Paulo, 1931, pp. 91-98.

novos e que, por isto, despertou a cobiça de sua lavoura por parte de um capataz afeito ao ganho fácil. Nas proximidades do período da carpa, Cancã adoece de um mal que ele próprio diagnostica como sendo “ramo de influência” (gripe) que o deixou prostrado a ponto de impedir-lhe o trabalho por alguns dias, o que abriu oportunidade para que o sequioso capataz o destituísse dos direitos de meação e se apropriasse do produto do seu trabalho. De nada serviram os rogos proferidos com “humildade de cachorro” por Cancã que acabou sendo expulso da fazenda por uma escolta de soldados convocados pelo latifundiário.

A postura silveriana coaduna-se com a proposta esposada por Lobato. Este último afastou-se dos postulados eugenistas assumidos em 1914 para, quatro anos depois, assumindo o ideário higienista fomentado pelos discípulos de Oswaldo Cruz, definir a problemática caipira como sendo resultado não mais de determinantes raciais e sim das precárias condições da saúde coletiva rural.²⁵ Ciente das novas perspectivas abertas pela nascente medicina sanitária norte-americana, Lobato assinou uma série de artigos na imprensa que deu origem ao livro *Problema Vital* no qual o caipira paulista foi reapresentado sob novas luzes.²⁶

O principal capítulo desta nova empreitada lobateana sintomaticamente intitula-se *Jéca Tatú, a ressurreição*. Nele, inicialmente o escritor retomou os traços estigmatizantes imputados anteriormente ao caboclo que, nesta nova versão, ganhou como atributo a condição de

²⁵ Vale ressaltar que, nos meados da segunda década do século XX, o Instituto Oswaldo Cruz patrocinou uma expedição científica cuja missão era verificar as condições de vida e de saúde da população sertaneja. Na volta, os envolvidos na caravana produziram inúmeros relatórios que definiram a disseminação de múltiplas enfermidades entre a população rural como o principal motivo de sua incapacidade para o trabalho. O mais destacado destes relatórios foi elaborado pelos higienistas Belisario Penna e Arthur Neiva. “Viagem científica pelo Norte da Bahia, Sudoeste de Pernambuco, Sul do Piauí e de norte a sul de Goiás”. In: *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, vol. 8, n. 30, pp. 74-224. De imediato, este relatório incentivou o médico Miguel Pereira a pontificar que o Brasil se constituía em “um grande hospital”, sendo que Belisario Penna redigiu ainda um livro sobre o assunto e que muito influenciou o reposicionamento de Monteiro Lobato: Penna, Belisario. *Saneamento do Brasil*, Revista dos Tribunaes, Rio de Janeiro, 1918.

²⁶ Lobato, Monteiro. “Problema vital”. In: Idem. *Mrs. Slang e o Brasil e Problema Vital*, Brasiliense, São Paulo, 1961, pp. 221-340.

grande proprietário de terras até então praticamente não exploradas economicamente. A radical transformação do Jeca deveu-se sobretudo à intervenção de um clínico que casualmente buscou abrigo em sua cabana durante uma tempestade. Convencido pelo esculápio da necessidade de recorrer a medicamentos e da positividade da adoção de hábitos salutar e higiênicos, o caipira transitou em pouco tempo de indivíduo apático a trabalhador vigoroso, o que o fez rico e prestigiado pela sua comunidade, sendo invejado até mesmo pelos imigrantes europeus estabelecidos na região. Na sequência dos acontecimentos narrados no texto, o Jeca vai perdendo seus atributos tradicionais para assumir a personalidade de um tenaz empresário agrícola e, ao mesmo tempo que americanizava-se de uma forma tão radical que “só falava inglês”, também adotava valores condizentes com as modalidades modernas de exploração do trabalho rural, fiscalizando cada passo de seus empregados e inebriando-se com a lucratividade cada vez maior dos seus negócios.

Novamente encontram-se sinais de convergência entre as posturas de Valdomiro e Lobato; por caminhos próprios, ambos definiram a possível trajetória cabocla como sendo o território da exclusão. Para o autor de *Nas serras e nas furnas*,²⁷ o que restava ao caboclo era sua expulsão dos territórios que historicamente ocupava, fato que lhe impunha a marcha contínua, tendo como destino as áreas ainda não tomadas pelo latifundiário e pela produção para mercados abrangentes. A exclusão, na ótica lobateana, ganhou o sentido simbólico, onde o próprio caboclo, com o incentivo de intelectuais formados nos espaços da modernidade, como o médico que tutelou o Jeca, passou a rejeitar o modo de vida e os valores tradicionais para assumir a imagem moderna e racional ensinada pelo imperialismo norte-americano.

Segundo este encaminhamento, é preciso frisar uma vez mais que a literatura que tematiza o personagem e a cultura cabocla mostra-se afinada com a nova versão de trabalhador nacional arquitetada, em uma de suas pontas, pela medicina e disseminada pelos agentes do Estado republicano. A partir da segunda década do século XX, a medicina higienista analisava o potencial do trabalhador enquanto “capital humano”. O médico e escritor Afranio Peixoto, que comandou os debates “científicos” locais sobre o tema por um longo período, definiu o ho-

²⁷ Silveira, Valdomiro. *Nas Serras e nas Furnas*, op. cit.

mem como um “utensílio de trabalho” e também como “um capital capaz de produção”, sendo o fruto de seu labor entendido como “juro ou prêmio” do valor inicial representado pelo próprio trabalhador enquanto agente dotado de força física bruta e de uma cultura específica.²⁸ Assim, para o indivíduo considerado inoperante no contexto do trabalho, não havia abrigo nas áreas ocupadas pela agricultura capitalista.

4. Considerações finais

As referências literárias estigmatizantes sobre o caipira encobriam uma outra história que somente a partir de meados do século XX passou a ser vasculhada pelo mundo acadêmico, especialmente de cunho antropológico, nutrindo uma nova frente de diálogo entre a Literatura e as Ciências Sociais. Inaugurada pelo estudo de Antonio Candido sobre os caipiras concentrados na fazenda Bela Aliança, no município de Bofete, e tendo continuidade através das pesquisas desenvolvidas, dentre outros, por Maria Isaura Pereira de Queiróz, Maria Sylvia de Carvalho Franco e José de Souza Martins, esta vertente destacou o papel fundamental desempenhado pela população cabocla na operação de desbravamento do território paulista. Mais do que isto, coube aos pesquisadores mencionados fomentarem versões alternativas às propostas pela literatura do início do século, apresentando a complexidade e eficiência da cultura caipira.

Apesar disto, a versão de caipira que sobreviveu e ainda sobrevive na cultura brasileira é aquela arquitetada por Lobato em 1914, contraponto ideal à imagem triunfante do bandeirante articulada paralelamente à do caboclo paulista. A representação denegridora imputada ao Jeca Tatu mantém-se graças primeiramente à ampla e contínua divulgação nas páginas do *Almanaque Fontoura*, livreto colorido e de fácil leitura produzido e distribuído gratuitamente nas farmácias de todo o país dos anos 20 até a década de 80, paralelamente à contínua exploração da condição matuta do sertanejo pela mídia.²⁹ Assim, até hoje são corri-

²⁸ Peixoto, Afranio. *Elementos de Higiene*, Francisco Alves & Cia e Aillaud, Alves & Cia., Rio de Janeiro e Paris, 1913, pp. 11-13.

²⁹ Lembra-se que, bem antes de Mazzaroppi, o cinema assumiu a versão estereotipada de caipira. Datado de 1929, o primeiro filme sonoro de longa-metragem realizado no Brasil, intitulado *Acabaram-se os otários*, narrava a história de um caipira que, sendo obrigado a visitar o Rio de Janeiro, acabou comprando um

queiras as referências negativas ao personagem em tela, sendo significativo que mesmo o presidente-sociólogo, Fernando Henrique Cardoso, chegou em certo momento a definir seus opositores como “caipiras”, numa clara tentativa de vituperar seus críticos e, por extensão, o agrupamento tributário da cultura rústica.

Neste contexto, a operação literária de teor realista-naturalista que buscou alçar o personagem caipira a símbolo do atraso econômico, político e social nacional, articula-se ao que se tem denominado de “ideologia da modernização” que, em um de seus alinhavos, incorpora os ditames do colonialismo interno e as tensões entre a cidade e o campo no Brasil, localizando em um mesmo território periférico as áreas regidas pela modernidade, isto é, afinadas com os interesses e necessidades internacionais e, por oposição, os espaços de sobrevivência de valores culturais de dimensão tradicional.

Certamente, no transcorrer do último século as imagens atribuídas aos caipiras sofreram importantes mutações; o próprio Monteiro Lobato, ao aproximar-se do Partido Comunista, reviu parcialmente seus postulados iniciais e criou o Zé Brasil, um tipo social que sintetizava as mazelas da vida dos brasileiros residentes nos espaços urbanos e nas áreas rurais, denunciando as injustiças sociais que se multiplicavam aceleradamente no contexto nacional. Apesar disto, muitos dos estigmas imputados através da literatura analisada ainda permanecem presentes em uma multiplicidade dos discursos sociais, inclusive em uma parte considerável das avaliações jornalísticas que têm sido produzidas acerca do Movimento dos *Sem Terra*. No mesmo sentido está aí como indício a situação apresentada no início deste texto.

bonde. Este filme foi dirigido por Luiz de Barros e contava com o ator Genésio Arruda no papel do caipira.

Roberto Vecchi

Cidades mortas e ruínas vivas na formação da modernidade literária brasileira

Morrem os mundos [...] Silenciosa e escura,
Eterna noite cinge-os. Mudas, frias,
Nas luminosas solidões da altura
Erguem-se, assim, necrópoles sombrias [...] (Euclides da Cunha, "Mundos extintos")¹

O que neste enquadramento sumário² se vai tentar fazer é um esboço, imediato dentro de um projeto de pesquisa bem mais articulado e profundo, de algumas tensões presentes no próprio âmago da poética das ruínas, numa época em que essa poética vingou, por um conjunto extremamente amplo e em parte ainda não historicizado de razões, tornando-se algo de próximo, digamos assim, de um ícone não secundário de um verdadeiro *Zeitgeist* da circunstância histórico-cultural em que a modernidade precoce (isto é, na vertente oposta, ainda que de maneira abstracta, da assim chamada fase da modernidade radical, ou pós-modernidade, portanto toda aquém da modernidade deliberadamente assumida dos modernistas que é a modernidade enquanto tal) começa a configurar um seu imaginário.

Na verdade, a sondagem isola um traço menos visível do elemento quase quiásmico exibido pelo título dessa comunicação, ou seja, como em determinada fase de uso da figura das ruínas (cuja articulação em termos históricos necessita evidentemente de uma atenta recuperação filológica, apresentando, além da sua aparência, icônica, uma sensível variação semântica de acordo com o contexto onde ela se enraíza) surge, no bojo dessa poética, uma espécie de poética segunda, ainda que

¹ Cunha, E. da. "Ondas e outros poemas esparsos". In: *Obra completa*, org. por A. Coutinho, 2ª ed., Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, v. I, p. 719.

² As presentes notas, além de uma finalidade crítica, têm também um intuito político: tentar mostrar, ainda que não haja e nem haverá um pantheon dos injustiçados, que "o Brasil não é uma natureza" desprovida de história e ruínas.

estritamente conexa com a principal, mas que acaba por possuir função e sentidos de algum modo próprios: a de cidades mortas. Além disso, a reconfiguração da poética das ruínas na perspectiva das cidades mortas e da modernidade cria condições sugestivas para repensar as suas relações profundas com a ordem do real e mutuamente tentar esclarecê-las.

De fato, entre 1890 e 1920, isto é, enquanto no País está na forja a formação de um novo horizonte técnico³ que determina mudanças profundas na percepção da realidade e na articulação do imaginário moderno, toma corpo uma tópica (como a definiria, de forma imprecisa e temporária, agora) cuja densidade, vigor penetrativo e permanência assumem um relevo caracterizador que ultrapassa o mero ou esporádico recurso retórico literário extrapolado de alguma tradição.

De algum modo, ocorre aqui também um processo análogo ao que vem marcando a realidade de um outro contexto urbano que pode, aliás, ser assumido, como paradigma da modernidade, isto é, Paris. De fato – e paradoxalmente, em um certo sentido – na época em que se dá uma afirmação extraordinária a nível histórico e simbólico da capital parisiense, no arco do século XIX e que tem como fulcro a grande reforma urbana de Haussmann, portanto em pleno âmago da constelação da modernidade, surge uma visão trágica da história e, nas representações urbanas de Hugo, Sue, Balzac e Baudelaire, na esteira das cidades antigas, Roma, Atenas, Mênfis, Babilônia, às quais Paris se assimila em quanto capital civilizacional, a sua grandeza é testemunhada pelo espetáculo da destruição, por uma paisagem de deserto e de ruínas.⁴

E também, ao mesmo tempo, é preciso frisar que o que aqui se esboça não passa de um recorte no fundo delimitado de um tema mais amplo (o da poética das ruínas) cujas raízes, como se sabe, remetem para a reflexão do século XVIII em particular de Diderot e Volney, em que aliás se enxerta também, pelo motivo da melancolia e da destrutibilidade da ação humana, o rasto profundo do pensamento histórico.⁵ Nas margens extremas, encontraremos outras reemergências

³ Cf. Sussekind, F. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 134.

⁴ Remete-se aqui para o belíssimo estudo de Macchia, G. *Le rovine di Parigi*, 2ª ed., Mondadori, Milano, 1995, em particular a terceira parte epônima do volume.

⁵ Cf. para uma inteligente filologia da semântica das ruínas, o ensaio de B. Maj, “La malinconia delle rovine nell’estetica di Diderot”. In: *Studi di estetica*, 19 (1999), p. 41.

periódicas, em um *continuum* (na verdade de lacunas e vazios, portanto mais propriamente um *discontinuum*) que representa um marco forte da história cultural brasileira (pense-se, só como exemplo para frisar um antes e um depois, na forma como o motivo imagético é tratado, em âmbito poético, por autores pernambucanos de Joaquim Cardozo a João Cabral de Melo Neto passando por Manuel Bandeira, com a tópica do “Recife morto”, ou como também aparecera na estética romântica, por exemplo em Alencar) que merece evidentemente um tratamento à parte.

O que é, pelo contrário, importante salientar aqui, é o caráter específico que a representação assume no contexto histórico em questão. De fato, em um mapa provisório e fragmentário, desprovido de qualquer pretensão de exaustão, mas bem mais de se tornar só elucidativo para a pesquisa, nessa época de grandes transformações, a tópica das ruínas combinada com a das cidades mortas recorre com um índice de frequência extremamente elevado. Dos romances de Taunay que declarava o conhecimento direto de Volney de *A cidade do ouro e das ruínas* (1891),⁶ mas também de *O encilhamento. Cenas contemporâneas da bolsa do Rio de Janeiro* (1893 ou 1894) às narrativas simbolistas de Gonzaga Duque, *Mocidade morta* (1899) ou Rocha Pombo *No hospício* (1905), de Euclides da Cunha poeta (*Ondas* e outros poemas), ou o romancista de *Os sertões* (1902) ou o ensaísta em *Contrastes e confrontos* (1907), ao Graça Aranha de *Canaã* (1902), das prosas fetiche de Coelho Neto aos versos de Bilac ou às *Revistas do ano* de Artur de Azevedo, do João do Rio narrador (*A profissão de Jacques Pedreira*, 1910 ou 1913) ao cronista (*A alma encantada das ruas*, 1908) do Lima Barreto de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) ao Hilário Tácito de *Madame Pommery* (1920) até à recolha dos contos de Monteiro Lobato, entre os quais o epônimo (pela temática em objeto) *Cidades Mortas* (1919), num repertório que peca gravemente por defeito,⁷ podemos dizer que surge o motivo das cidades mortas ou de uma temporalidade urbana pelo menos dupla (uma das

⁶ Cf. Hardman, F. Foot. “Brutalidade antiga sobre história e ruína em Euclides”. In: *Estudos avançados*, 10, 26 (1996), pp. 296 e 308.

⁷ Uma oportuna sugestão que me dirigiu, durante a mesa de apresentação desse trabalho, Lígia Chiappini, a quem agradeço, é a inclusão, no corpus, dos autores gaúchos como *Ruínas vivas* de Alcides Maya (1910) e *Contos gauchescos* de João Simões Lopes Neto (1912), para um enriquecimento da problemática.

quais encoberta, a morta justamente) coexistindo no presente do ritmo vertiginoso da modernização citadina.⁸ Ainda que numa variadíssima série de representações, marca as entranhas de uma modernidade complexa, em fase de convulsa elaboração de seus emblemas e de sua imagética.

O que aliás se poderia observar, mesmo perante esse repertório reduzido, é que a figura das cidades mortas transpassa gêneros, estéticas, ideologias, tornando-se uma espécie de traço unificador de formas tão díspares da modernidade precoce, ao ponto que talvez pudesse representar, o traço das ruínas ou das cidades mortas, um marco de algum modo canônico da superfície silenciada de vácuos e fraturas da época anterior ao Modernismo que sempre teve rótulos não definidores e compensatórios (e.g. ecletismo), ou extraídos do plano histórico-cultural (*belle époque*), ou de simples acessoriedade à série posterior (como o canonizado pré-modernismo). Um resto de literatura que ficou fora do cânone e que talvez reconheça algumas isotopias, alguns traços conjuntivos bem mais do que separativos para formar; em termos historiográficos, não um cânone, mas um anticânone.

A sua natureza de mediação ornamental entre o artifício (a construção ou a destruição humanas) e a natureza, com uma clara deriva antinaturalista, a torna no fundo uma figura plenamente artenovista.⁹ O termo *figura*, portanto, bem mais do que o de *tópica*, ou *motivo*, ou *imagem*, é o que mais se adequa, não só pelo caráter moderno do tempo da crise em que ela se inscreve, mas também porque, de modo mais específico por esse objeto, a figura é o lugar onde, como na metáfora de Proust, pode ocorrer “a redenção dos fragmentos e das imagens de um sentido individual para um destino e uma história coletivos, em que as imagens decisivas do moderno se articulam em constelações”.¹⁰ E há uma constelação que surge mais ampla articulando ruínas e cidades mortas que provavelmente nos ajuda a compreender o excesso de sentido que essas figuras assumem na virada do século onde triunfa a ideo-

⁸ Sussekind, F. “O cronista & o secreta amador”. In: Rio, João do. *A profissão de Jacques Pedreira*, 2ª ed., Scipione, São Paulo, 1992, pp. XV-XVII.

⁹ Cf nesse sentido Paes, J. P. “O *art nouveau* na literatura brasileira”. In: *Gregos & baianos*, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 69 onde, significativamente, se re-
senham muitos autores marcados pela poética das ruínas de que aqui estamos
tratando.

¹⁰ Rella, F. *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 10-11.

logia do progresso (portanto a degradação *a priori* da própria idéia de presente) e a *exhibitio* burguesa.

É Jean Starobinski que a traça, estabelecendo justamente a conexão entre ruína e necrópole, onde a primeira é por definição “índice de um culto abandonado, de um deus esquecido: ela manifesta portanto o abandono e a renúncia. A ruína é aquele monumento cuja admoestação inicial mudou de sentido: ela nos diz, agora, que a lembrança do que o construtor quis perpetuar na pedra desvaneceu” enquanto o motivo do cemitério (rural) contemporâneo, na consciência européia, com o das ruínas “indica o mesmo movimento de impossibilidade de lembrar, o mesmo esforço da memória impotente que interroga o esquecimento sem podê-lo vencer”.¹¹ Por um lado a posição expressa por Starobinski é importante porque resume magistralmente o conjunto que agrega a figura das ruínas e das cidade mortas, uma constelação que pressupõe o enxerto da poética das ruínas que no século XVIII desperta através delas o pensamento histórico moderno (Volney, Chateaubriand) na análise já novecentista de Simmel que atualiza, ainda que diferencialmente (sacrificando o motivo histórico), o tema.

Nesse roteiro tortuoso, baseado num mapa tão imperfeito como o nosso, há inclusive um centro, ou melhor um trânsito obrigatório, que opera como uma espécie de marco: 1902. O ano é o da publicação de duas obras, irredutíveis e seminais, de qualquer modo responsáveis por pôr a tônica na figura das cidade mortas ou bem mais, como sugere Flora Süssekind, “assassinadas”¹² com o mesmo processo de “execução romanesco-ensaístico”: Canudos em *Os sertões* e *Canaã*. Nelas se definem dois vetores das cidades mortas que são de alguma forma fundadores da função e do sentido desse traço possivelmente canônico, tendo em comum o elo da tragédia que recupera motivos de uma épica (a guerra e a resistência, a emigração) para torná-los objeto de uma meditação ético-política para a construção *da polis* (no caso, a Nação e a República).

¹¹ Starobinski, J. “Le rovine”. In: *Il menabò della letteratura*, 7 (1964), p. 254.

¹² Sobre essas cidades fantasmas, cf. Süssekind, F. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Nova Fronteira-Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1986, pp.19-20 e também Hardman, F. Foot. “Palavra de ouro, cidade de palha”. In: Schwarz, R. *Os pobres na literatura brasileira*, Brasiliense, São Paulo, 1983, p. 85.

De fato, é como se em Canudos a “Tróia ou a Jerusalém de taipa” ou a “Tebaíde turbulenta”, a necrópole em que a converteu a barbárie moderna e suas ruínas criassem a forma presente de uma vida passada com a força messiânica que surge da relação com os mortos, imagem essa que se aproxima da idéia de passado não concluído (Benjamin) e Canudos, portanto, é memória para construir (complicando o que aparece como o seu traço mais evidente: a história como produção de ruínas). Enquanto que como sugerem as palavras visionárias finais de Milkau, Canaã surge como utopia fracassada da *polis*, como ruínas da cidade ideal que deixa espaço ao vazio e ao deserto, mostrando efetivamente como a história é produção de ruínas, como os homens são (diríamos com Euclides) fazedores de desertos.

Essa diferenciação fundada na variação da dimensão histórica na figura das cidades mortas contribui sobretudo para exibir que o objeto é mais complexo do que a simples presença de uma única influência (por exemplo no caso das ruínas, a de uma vinculação romântica do sublime)¹³ e só numa certa vertente (digamos crítica) dessa fase de modernidade precoce. Na verdade, há uma combinação de vários elementos (por isso parece pertinente a referência ao conjunto categorial da “constelação”) que operam simultaneamente, o que explicaria talvez a sua permeabilidade no que diz respeito aos valores ideológicos representados.

Sempre nesse sentido, além ou ao lado desse duplo vetor, há inclusive na agregação figural outros rastros imagéticos que interferem como reflexos de uma tradição profunda, não só sobre as ruínas, mas sobretudo e também sobre as cidades das antigas civilizações (e se pense na densidade trágica e poética da queda de Tróia¹⁴ na história cultural ocidental, ou da cidade cuja destruição é apontada por Simone Weil como primeiro paradigma genocidiário:¹⁵ *Carthago delenda est*) mas também Atenas Roma, Babilônia.¹⁶ Esse enxerto não corresponde só a um in-

¹³ Aspecto esse aliás magistral e pioneiramente estudado por F. Foot Hardman, em particular no artigo acima mencionado, como assinala também, para diferenciar a sua perspectiva, L. Costa Lima, *Terra ignota. A construção dos Sertões*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997, p. 164.

¹⁴ Cf. Orlando, F. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 276-277.

¹⁵ Weil, S. *Sulla Germania totalitaria*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano, 1990.

¹⁶ Cf. João do Rio, *A alma encantada das ruas*, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 1995, p. 19.

vestimento estético, como pura recuperação de uma tópica ou de uma retórica exóticas. De fato, é indispensável notar, como fez Brito Broca, que a *belle époque* está profundamente condicionada pela moda da re-helenização, o que não corresponde só a uma tendência de re-metaforização neo-romântica através da evocação de mundos extintos idealizados em chave holística,¹⁷ contrastando assim a fragmentação do presente. O que se depreende mais no fundo dessa tendência finissecular foi evidenciado por Edward W. Said, que mostra eloquentemente como em certa época o orientalismo funciona não como ornamento exótico, mas bem mais como crítica ao etnocentrismo ocidental, nesse caso como fuga aos excessos da imanência da razão.¹⁸ Fuga aparentemente paradoxal, se pensarmos que o orientalismo acentuado da viagem e das meditações de Volney no império otomano é monumento da razão, a tal ponto que até as ruínas atestam o dogma da igualdade (como se declama na exortação) e oferece a Hegel provavelmente a matriz metafórica da dialética da história.

Esse indício é interessante porque confirma a amplitude da constelação das cidades mortas em que se coagulam restos imagéticos de tradições modernas e pré-modernas. No entanto, torna-se evidente que o arco fundamental se inscreve essencialmente dentro da dialética negativa da modernidade. O que marca de fato a figura das ruínas, pelo menos a partir da sua reinscrição dentro da subjetividade histórica da modernidade, é seu duplo gume temporal, representando, na sua intermitência, como um retorno do tempo cíclico, circular na linearidade da história.

O famoso ensaio de Georg Simmel, *Die Ruine* (1911), desenvolve e atualiza a figura das ruínas e da sua poética característica do moderno, recolocando de modo problemático a dimensão histórica que as Luzes haviam promovido através da despoetização metódica da imagem contemplativa das ruínas clássicas. Dimensão, esta última, fundamental, apontando para o caráter destruidor da ação humana que faz parte da triagem do sublime romântico que Raul Pompéia antes, mas sobretudo Euclides depois, inscreverão na modernização brasileira (em ensaios célebres de *Contrastes e confrontos*) e que tanto repercutirá por

¹⁷ Brito Broca, *A vida literária no Brasil — 1900*, 3ª edição, José Olympio, Rio de Janeiro, 1975, pp. 102-108.

¹⁸ Said, E. W. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, pp. 268-270.

exemplo na visão do progresso nômade que deixa para trás rastilho de taperas de Monteiro Lobato. E dimensão, ainda, da relação entre ruínas e catástrofe, mantida de algum modo não só por uma ligação com o trágico, mas em particular pelo elo etimológico entre os dois termos que remete, o primeiro, no sentido próprio, para o correr, o precipitar, uma aceleração que não se mantém mas cai (para baixo), e o segundo, indicando uma reviravolta que é também ruptura, desabamento e expressando portanto uma ação solidária do deverbais de *ruo*, isto é, ruína.¹⁹

Simmel concentra o enfoque metafísico de sua interpretação das ruínas sobre a contraposição agônica (mas não o contraste) entre as exigências da natureza e a vontade do espírito, e por isso a ruína seria a quebra do equilíbrio entre a gravidade da matéria que arrasta para baixo e a leveza do espírito que anseia por elevar-se. Isso evidencia a relação entre a natureza e o espírito, onde a natureza acaba por prevalecer. É como se a arte enquanto expressão do espírito aproveitasse a natureza como material para a sua construção, mas em seguida a natureza aproveitasse a arte para se reafirmar. A ruína portanto marca um retorno para a natureza que se configura em termos de pacificação, como tragicidade cósmica. Essa definição metafísica, que se afasta da idéia da presença de uma estrutura ética no tempo (Volney etc.), tem como importante consequência que o antagonismo entre natureza e espírito desvenda o caráter de não conclusão da história (como em W. Benjamin) e a ruína, portanto, cria “a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou os seus restos mas de acordo com o seu passado enquanto tal”.²⁰

Enquanto por um lado o presente reproduz o passado pela relação entre história e ruínas, por outro, o passado entra no presente através da ruína, dando-lhe uma permanência que funde os dois tempos numa totalidade unitária e originária (material e espiritual) mais profunda do que a estética. Essa é a impressão que surge das representações nas quais a natureza parece reafirmar-se sobre as produções humanas (em Euclides ou Alberto Rangel) que forjam um sublime, onde o fascínio da ruína coincide com o sentimento de cair em ruína de parte da nossa

¹⁹ Cf. Natoli, S. *Progresso e catastrofe. Dinamiche della modernità*, Marinotti, Milano, 1999, pp. 196-197.

²⁰ Simmel, G. “La rovina”, tr.it de Gianni Carchia. In: *Rivista di estetica*, 8, XXI, (1981), p. 127.

existência, como Starobinski de algum modo apontava na citação inicial. Agora é interessante questionar como se articula no Brasil a cons-telação das cidades mortas que marca com certeza um avanço na atua-lização do pensamento sobre as ruínas numa altura da modernidade que Simmel interpreta de forma tão esclarecedora, marcando um ponto limite numa elaboração que, no século XX, para dar forma ao niilismo da barbárie moderna, transformará as ruínas em escombros, como sin-toma da desagregação do sentido da história e não da sua unidade profunda (tendência essa que é possível pressentir em obras como *Os sertões*, por exemplo).

É a própria experiência da cidade (enquanto forma essencial, como a viagem, da experiência do moderno) e da cidade brasileira, na investida da modernização que proporciona esse vislumbre antecipador, que permite agregar figuras tão complexas como a das ruínas, agre-gando temporalidades plurais. A cidade moderna de fato tem pelo menos uma dupla imagem do tempo: uma primeira circular, cuja per-manência se torna novidade e uma segunda retilínea, onde permanên-cia e novidade se excluem, cujo tempo é o da técnica, da modernida-de.²¹ A dupla temporalidade escoia ou estanca num plano onde se reta-lham os restos, os rastos, as ruínas das cidade mortas que correspon-dem às tipologias descritas, da intermitência cíclica no linear, da his-tória como catástrofe, ou do passado inconcluso no presente, ou o apaziguamento de uma necrópole antiga posta num tempo absoluto que se configura não mais como passado decaído mas como presen-te-futuro.

O problema principal é que na filologia dessa figura das cidades mortas, assim como na das ruínas, a permanência canônica mal enco-bre uma constante reformulação, que não é estática mas sim dinâmica e variável (o que flexibiliza esse recurso como elo possível de uma abor-dagem ampla e um apanhado significativo de textos tão heteróclitos).

Agora é bem perceptível como é a presença do culto dos mortos (reais e simbólicos) na cidade perdida mas evocável que condiciona a fixação da imagem presente da polis ou como força messiânica (Canu-dos) ou como passado que pela rememoração se recria enquanto sen-tido histórico. Dessas atitudes, das quais surge uma crítica à idéia de progresso, que apaga qualquer sentimento positivo do passado, e, so-

²¹ Assunto, R. "Le due città". In: *Revista di Estetica*, 4 (1980), p. 1.

bretudo, do presente, temos exemplos explícitos que mostram as articulações da figura da necrópole na formação impetuosa da modernidade. Como em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* de Lima Barreto (1919), que talvez seja a melhor amostra da atitude simmeliana das ruínas nas andanças do funcionário da secretaria dos cultos (“ia em procura dos sobrados, das sacadas, dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas cousas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida”).²² Tom, esse de Lima Barreto, que evoca fragmentos de outro texto contemporâneo ao anterior (1920), ainda que em outra chave totalmente disjuntiva, e aliás publicado pela mesma editora, a de Monteiro Lobato. Trata-se de *Madame Pommery* de Hilário Tácito que mostra a São Paulo morta da vida noturna dos teatros, das palestras no café, onde “um automóvel que passasse por uma rua sossegada, fazia abrir repentinamente toda as janelas, cheias num instante de caras assustadas e curiosas”.²³ São Paulo que desapareceu mas surge (melancolicamente) não só como elo presente-passado, mas também para mostrar, pelo lado cômico e grotesco, uma modernização distópica e o seu lado tecnocrático brutal (“ganância e disciplina” que traduz romanesicamente o lema comtiano da modernização, “ordem e progresso”), onde o presente dilatado da narração é em tudo ruína do passado.

Mas, para arranjar um desfecho a essas considerações parciais, que servem só para definir uma possível abordagem na re-leitura do período histórico e sempre em chave de amostra, talvez baste resenhar uma obra que de algum modo condensa exemplarmente as questões aqui esboçadas e oferece um verdadeiro repertório de necrópoles e de seus usos políticos como dimensão trágica e aberta do presente. Refiro-me à *A alma encantada das ruas* de João do Rio (1908), que encena de modo elucidativo a pluralidade de configurações históricas e metafóricas que as “cidades mortas” geram na modernidade precoce e nos seus signos triunfantes ou derrotados. Em uma alegoria (que, como se sabe, é ela própria “ruína verbal”), articulada pelo motivo da rua (rua metáfora do sofrimento, aliás), emergem múltiplas tensões mostrando a com-

²² Lima Barreto. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Brasiliense, São Paulo, 1956, p. 63.

²³ Tácito, Hilário. *Madame Pommery*, 4ª ed., UNICAMP— Casa de Rui Barbosa, Campinas-Rio de Janeiro, 1992, p. 39.

plexidade e sobretudo o polimorfismo da figura, que conjuga o motivo histórico, o passado/presente com o da necrópole clássica:

Correi os mapas de Atenas, de Roma, de Nínive ou de Babilônia, o mapa das cidades mortas. Termas, canais, fontes, jardins suspensos, lugares onde se fez negócio, onde se cultuaram os deuses – tudo desapareceu. Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são perecíveis como os homens [...]. Quando Jerusalém fulgia no seu máximo esplendor, já ela lá existia. Enquanto em Atenas artistas e guerreiros recebiam ovações, enquanto em Roma a multidão aplaudia os gladiadores triunfais e os césores devassos, na rua aflitiva cuspinhava o opróbrio e chirava a inocência. Cartago tinha uma rua assim, e ainda hoje Paris, New York, Berlim a têm, cortando a sua alegria, empanando o seu brilho, enegrecendo todos os triunfos e todas as belezas. [...] Talvez que extinto o mundo, apagados todos os astros, feito o universo treva, talvez ela ainda exista, e os seus soluços sinistramente ecoem na total ruína, rua das lágrimas, rua do desespero – interminável rua da Amargura.²⁴

Modernidade essa que surge, assim, como culto de algo que resiste à destruição e sobreviveu ainda que com outro sentido; e o olhar que nela repara desvenda a melancolia diante desse monumento da dissipação de sentido, mas que no curso da modernização se afasta do esquecimento para tornar-se, dessa vez enquanto escombros, emblema da desagregação do sentido da história. Um cíclico reafirmar-se de uma ruptura no tempo que mostra como as origens dispersas e errantes da modernidade brasileira reencontram suas raízes nos ícones polimorfos das ruínas e das necrópoles como marcos de destruição. Andrômaca no Rio de Janeiro ou em São Paulo ou em outros meridianos errantes da modernidade brasileira? Provavelmente sim, considerando a Andrômaca parisiense que permite a Baudelaire em “Le cygne” dos *Tableaux parisiens* desentranhar das aparências ilusoriamente fantasmagóricas da nova cidade em transformação, a recordação da outra cidade, a cidade morta; Tróia e Paris, pesada como pedra e bem mais forte do que todos os objetos que testemunham a sua ruína inexorável. É por Andrômaca que ao poeta das passagens um poema como a *Eneida* ressoa, fora de qualquer transfiguração heróica, como canto da memória, como “grande livro dos vencidos à procura de uma nova terra, o canto da sobrevivência sem salvação”.²⁵ Assim, a memória trágica dos

²⁴ João do Rio, op. cit., p. 19.

²⁵ Macchia, G., op. cit., p. 307.

grandes livros dos vencidos que são *Os sertões* ou *Canaã* ou das outras inúmeras cidades mortas brasileiras, onde repercutem também motivos da épica, provoca um profundo repensar ético-político sobre os projetos da modernidade em construção e, sobretudo, possibilita realizar aquele ato de redenção histórico, pré-figurado por Walter Benjamin na sua tese mais famosa: acordar os mortos e conectar os fragmentos dispersos.²⁶ Embora saibamos, porque o passado nos ensinou e o presente nos continua ensinando, que ao anjo da história essa tarefa não é permitida por causa daquela tempestade que nós chamamos progresso.

²⁶ Benjamin, W. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Richetti, Einaudi, Torino, 1997, pp. 37 e 190.

Ettore Finazzi-Agrò

Postais do inferno.

O mito do passado e as ruínas do presente em

Alberto Rangel*

Les faits humains sont rares, ils ne sont pas installés dans la plénitude de la raison, il y a du vide autour d'eux pour d'autres faits que notre sagesse ne devine pas (Paul Veyne).¹

Há bastante tempo, estou tentando indagar os modos e as formas com que a cultura brasileira tem buscado se reportar a si mesma, se espelhando numa continuidade específica que a identificasse em relação ao exterior e ao estranho. A primeira resposta a esse pedido de identidade foi, evidentemente, a substituição da história pela geografia, ou seja, a releitura da topologia *sub specie* cronológica; a exploração e descrição do território como *continuum* espacial em que o tempo nacional pudesse finalmente se refletir e se encontrar, por assim dizer, “de corpo inteiro”. A segunda resposta, complementar à primeira, foi a recriação e a re-escritura da história como genealogia, isto é (no sentido nietzscheano e, depois, foucaultiano), a renúncia a qualquer coerência na investigação da Origem e a atenção posta, pelo contrário, nas inúmeras origens de que descende uma realidade complexa e irreduzível a qualquer homogeneidade, a qualquer coerência que não

* Dedico esta breve reflexão a quem ainda acredita num “Brasil pitoresco”, a quem confia numa verdade simples, a quem não quer atravessar o espelho para não ver aquilo que está por trás da aparência. Dedico, enfim, este curto ensaio — que eu achava ser um gesto de amor à cultura brasileira e que descobri ser, na verdade, um gesto político — a quem, no debate sobre o meu texto, se sentiu autorizado a insultar os milhões de italianos que contribuíram, com seu trabalho, a construir o Brasil.

¹ Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, 2ª ed., Seuil, Paris, 1996.

seja a da própria incoerência e heterogeneidade com que ela, realidade, se manifesta.²

Na verdade, a minha reflexão sobre essa “impossibilidade” de uma história, ou melhor (parafraseando Antonio Candido que parafraseava, por sua vez, Julien Benda), a minha análise dessa “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma história”, não se pode considerar original visto que ela tem uma série muito ampla de referências bibliográficas e de suportes teóricos que não importa aqui declinar na sua inteireza. Aquilo que acho importante, isso sim, é continuar nessa linha de pesquisa, juntando mais um ladrilho a esse mosaico complexo e imperfeito em que se representa a complexidade e a “imperfeição” da história cultural brasileira.

De fato, se o título deste meu texto declara a intenção de falar da obra-prima (hoje, porém, parcialmente esquecida) de Alberto Rangel que é *Inferno verde*, o subtítulo remete, mais uma vez, para a questão que constitui o alvo da minha investigação divagante e a-sistemática: isto é, para a eventualidade de uma história que, no mesmo gesto com que se dá a ler (ou a ver), se torna impossível, fora e longe de qualquer lógica habitual. A atualização de um Passado mítico num Presente em frangalhos, essa dialética paradoxal e inconsistente que se suspende entre um Fundamento ausente ou imaginário e uma Evidência fraturada, heteróclita e irrecomponível num desenho orgânico, ocupa, com efeito, o centro das preocupações de Rangel, que não por acaso apresenta a Amazônia como uma “terra sem história”, ou melhor, faz dela a metáfora espacial de um tempo *À margem da história*.³

E esta, de fato, é *Inferno verde*, a obra que Euclides da Cunha pretendia talvez escrever sob o título que acabo de citar mas que não chegou a completar, deixando-nos todavia, além de muitos outros trechos do livro projetado, um importantíssimo *preâmbulo* ao livro do amigo e “primeiro discípulo”.⁴ Nele, justamente, Euclides aponta, desde o iní-

² Finazzi-Agrò, Ettore. “Geografias da Memória: a Literatura Brasileira entre História e Genealogia”. In: *Anos 90* (Revista do Programa de Pós-graduação em História da UFRGS), nº 12, Porto Alegre, dezembro de 1999, pp. 11-15.

³ Cunha, Euclides da. *A margem da história*, 1ª ed., Lello & Irmão, Porto, 1909.

⁴ Cunha, Euclides da. “Um Paraíso perdido”. In: Tocantins, L. (org.). *Ensaio, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia* (Fundação de Desenvolvimento de Recursos Humanos, da Cultura e do Desporto do Governo do Estado do Acre), José Olympio, Rio de Janeiro, 1986, p. 241.

cio, para o caráter fragmentário da experiência proposta pelo ambiente amazônico:

A Amazônia, ainda sob o aspecto estritamente físico, conhecemo-la aos fragmentos. Mais de um século de perseverantes pesquisas, e uma literatura inestimável, de numerosas monografias, mostram-no-la sob incontáveis aspectos parcelados.⁵

Se então, a geografia – que se faz ciência histórica ou história científica na heterogeneidade de “numerosas monografias” – tem um caráter parcelar, também a descrição que dela faz Rangel não pode senão se apresentar numa forma desconexa, incoerente e, ao mesmo tempo, redundante, demorada, asfixiante: uma série de retratos ou de postais que ele aparenta enviar para os leitores e para o seu ilustre amigo do interior daquele Inferno em que ambos chegaram a viver. Vou me deter apenas sobre um desses fotogramas que Alberto Rangel tirou daquele espaço que “se esconde em si mesmo”,⁶ daquele “coração de trevas” em que se embrenhou e em que permaneceu durante algum tempo, escrevendo depois o seu relato dolorido e inquietante.

O título desse pequeno retrato é “A decana dos Muras” e encontra-se quase no meio da obra – se poderia até dizer, no centro do *Inferno*. O narrador conta como, movido pela curiosidade, ela tenha se adiantado de barco num furo – o Cainamansinho – do rio Urubu, “rio tenebroso de histórias desgraçadas”.⁷ De fato, o Urubu é apresentado com uma adjetivação muito rica, no estilo barroco típico do escritor, e os adjetivos levam todos (a partir do próprio nome do rio, evidentemente) para uma conotação, ao mesmo tempo, funesta e abismal: ele atraiu sempre “como uma cafurna escura, a escorpiões ou reptis imbelles”, e sendo, por outro lado, “funerário, remoto e abandonado, serviu de núcleo a raças de índios, abrigou revoltosos políticos e tornou-se o garantido valhacouto de escravos, que fugiam aos ferros e ao ‘bacalhau’”.⁸

Pode-se, portanto, afirmar que se o rio se insere, penetra a fundo, num território “à margem da história”, ele representa, mais em abstra-

⁵ Idem, *ibidem*, p. 200.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 201.

⁷ Rangel, Alberto. *Inferno verde*, 4ª ed., Typographia Arrault & Cia., Tours, 1927, p. 120 (nas citações tiradas desta obra, optei para manter a ortografia arcaica original).

⁸ Idem, *ibidem*, p. 119.

to, a fronteira última e primeira dessa dimensão marginal, ou talvez, o *limes* trágico em que a existência se dá apenas numa condição de “exílio e êxodo”.⁹ Quero dizer que se, na representação euclideana da Amazônia, temos ainda a ver com uma preocupação de ordem sobretudo histórica ou ideológica – ou melhor, com um espaço-tempo primordial e ainda desconhecido em que poderá eventualmente espelhar-se o sentido futuro da Nação – aqui, navegando de barco ao longo desse rio, perpassamos também a fronteira da história e da ideologia (do *logos*) para entrar numa dimensão propriamente existencial ou simbólica que nos remete para aquele “fundamento em falta” que é a nossa Origem e o nosso Destino. Rangel, em suma, não nos fala apenas duma “terra sem história” ou de uma história em palimpsesto, mas vai até o fim e o fundo, vai até a fronteira última e primeira do Tempo, em que se mostra só a impossibilidade de toda cronologia, a não ser aquela inscrita no limite ilocável entre vida e morte, entre o humano e o desumano, entre corpo e coisa.

Não por acaso, a descrição do espaço amazônico, nesta etapa da sua errância pelo “inferno verde” (contrastando aliás, de modo significativo, com a imagem euclideana de um “paraíso perdido”), é desde o início carregada de metáforas corpóreas: “encarar a carta physica da Amazonia é vêr a rêde vascular”;¹⁰ o furo “é uma veia turgida”¹¹ ou é uma “fistula, perfurando desde o abcesso do lago a floresta”.¹² O mato, então, é um organismo mórbido, um corpo doentio e o Urubu – e mais em particular, o furo – é uma artéria que leva a infecção até o coração oculto desse espaço já enfermo: ele corre, com efeito, na História “com aguas avermelhadas de sangue, entre clarões de incendios”, visto que “ha dous seculos e meio, quando d’elle se ouviu fallar, foi locando uma carnificina”.¹³

Corromperam-lhe o antigo nome cheio e onomatopaico das suas cachoeiras rumorejando, – Bururú; mataram as suas populações ribeirinhas, na tremenda razzia de vingança ordenada por um certo Governador Ruy Vaz de Siqueira [...].¹⁴

⁹ Trías, Eugenio. *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p. 38.

¹⁰ Rangel, Alberto. *Inferno verde*, op. cit., p. 117.

¹¹ Idem, ibidem, p. 120.

¹² Idem, ibidem, p. 124.

¹³ Idem, ibidem, p. 124.

¹⁴ Idem, ibidem, pp. 118-119.

Rio sangrento e infernal, então, levando até o centro medonho não só da História do Brasil, mas da sua própria “eventualidade”, da sua possível existência como Nação: “Com a agua, a matta se revestia de lucto, recolhida na dôr de uma viuvez, abraçada a um espectro [...]”.¹⁵

Não é difícil, de fato, enxergar nessa figura lutuosa o emblema físico duma Nação destinada a chorar sem fim a “falta” que a institui, abraçada ao fantasma da sua identidade indígena. E, penetrando no furo que se abre no Urubu, deparamos justamente com esse “espectro”: desembarcado para “obter informações”, o narrador encontra, com efeito, “uma roça pequena e maltratada” e no momento em que ele se interroga sobre “qual animal” poderia viver naquela “toca lastimável”, quem estaria disposto “para se refugiar nesse centro, vegetando esquecido, no canto nemoral de desamparo e miséria”, eis que, à vista desse novo Dante solitário e “estarrecido”, uma “fórma hedionda mexeu-se a um canto, erguendo-se”.¹⁶

Era uma mulher da côr de barro cru, enorme, adiposa, envolvendo a nudez asquerosa, d’evidencias repugnantes, no curto trapo, que lhe cahia no ventre monstruoso, á maneira de saia, das cadeiras até aos joelhos. Quasi não se lhe viam os olhos de embaciados, na face terrosa. A bocca murcha e sem labios. Os cabellos empastavam-se-lhe, muito ralos, na cabeça de fronte fugidias. No rosto, cruelmente chato, a pelle toda enrugada, tal o epicarpo de genipapo maduro. O collo era revestido de pellangas nojentas, sobre as quaes alvejava o disco branco do muirakitan, pendurado a um fio de tucum. As pernas arqueadas aguentavam mal o montão de banha flacida, coberta de escaras, como dous troncos caraquentos e deformados de envireiras.¹⁷

Aqui, nesta descrição física, tudo é monstruoso, apodrecido, repugnante – tudo enfim é excessivo, no sentido que sai fora de qualquer norma, excede, justamente, qualquer margem. Mas aqui estamos também no centro do horror coincidindo com o centro ideal e, em boa medida, real da Nação: estamos, então, no núcleo de uma condição divagante, extrema e externa; estamos nas paragens de um mito fundador que se mostra na sua espantosa acronia, na sua deslocante atopia. Não por acaso, as muitas referências à figura do labirinto acabam por instituir um paralelismo implícito entre a “decana dos Muras” e Astérion, o Minotauro: imagem híbrida e monstruosa habitando um centro medo-

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 123.

¹⁶ Idem, *ibidem*, pp. 125-126.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 126.

nho e oculto, sendo, aliás, o emblema duma lógica ab-norme, duma razão/região liminar e emaranhada, ambivalente e primigênia que a “nova” lógica, desenrolando-se na forma dialética da *métis*, chegará a apagar.

A roça, caindo aos pedaços, se afigura, por isso, como o espaço cheio de ruínas, o lugar central e fronteiroço em que a geografia e a história brasileiras se cruzam, penetram uma na outra, anulando-se mutuamente num Ser hediondo – que é puro Ser, de fato, ser remetido a si mesmo e remetendo para si mesmo; que é, aliás, corpo impuro vegetando, mulher-coisa sobrevivendo num estado de abandono, existência híbrida entre o humano e o ferino, permanecendo numa condição extrema, ou seja, pré-liminar e ulterior em relação a quem a observa. E é significativo que esse “abjecto detrido”, esse corpo-ser abandonado pela história (“Essa informe e longeva creatura nem devia ter recordações, nem saudades. [...] Guardava-a o relicário da floresta tutelar, resguardando-a numa ilusão de imortalidade”),¹⁸ seja justamente de sexo feminino: já que nele se pode materializar a Mulher arquétipo; nele se pode localizar e “encarnar” (ainda numa imagem carnal fora e além de qualquer localização humana) a essência material, materna e matricial da Nação.

Perdido no *Inferno verde*, nesse labirinto de “madeira” que é a Amazônia, Rangel depara, então, não tanto com a decana de uma tribo extinta, quanto com uma fronteira ontológica, ou melhor, com a própria origem acrônica e atópica dum País que nesse Ser fronteiroço monstruosamente se sintetiza e se suspende. Como se sabe, de fato, as palavras *madeira*, *matéria*, *matriz* e *madre* têm todas a mesma raiz que as associa, apontando para uma gênese selvática daquilo que “materialmente” existe, ou seja, remetendo para uma dimensão ancestral – ao mesmo tempo, central e liminar, física e metafísica – a partir da qual tudo se pode dar. A História que, como obscuramente percebeu Euclides, sai dessa margem primeira e “matricial” que é a selva, encontra, então, na figura proposta por Alberto Rangel a sua afirmação e, ao mesmo tempo, a sua negação. Porque se é verdade que esse lugar tenebroso e infernal, esse “paiz de ruínas e de silencio”¹⁹ se dispõe a metaforizar a Nação e a sua história, é também verdade que nesse corpo-

¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 130-131.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 119.

ser, habitando à margem da margem, o tempo-nação se apaga numa eternidade cadavérica; se fecha em si mesmo num enigma sem resposta, deixando lugar apenas ao horror e à compaixão.

Deixando à eterna carcassa, sobejo de sua nação, o resto de meu farnel, metti-me soffrego na canôa. Empolgava-me a reluctancia de attingir o rio, taciturno desde que o português Favella o fez apavorar-se na chacina, reflectindo as labaredas de trezentas malocas incendiadas e carreando – rego de matadouro historico – o sangue de setecentos peitos e flancos de brasileiros puro sangue.²⁰

Nas margens desse rio sangrento, levando até o centro do Inferno, nessa paisagem de morte e ruínas, a história do Brasil parece inscrever-se por completo no quiasmo imperfeito que conclui o relato: naquela figura, em suma, em que o sangue escorre e se coagula, se derrama e se adensa, abrindo e fechando para sempre, numa fronteira intransponível, num circuito simbólico entre sangue e sangue, toda eventualidade histórica.

É esta então a imagem que Rangel nos envia desse centro oculto e pré-liminar, dessa dimensão anterior e última, atravessada do início ao fim por um silêncio funéreo e flamejante. Silêncio desumano e imenso do qual parece levar-se, todavia, uma espécie de grito doloroso e intolerável, denunciando a impossibilidade da Nação, ou melhor, chorando a sua possível matriz apagada a ferro e fogo, lamentando a sua origem massacrada, que sobrevive apenas como um fantasma imundo, que se coisifica num espantalho monstruoso, que se materializa num corpo materno tornado murcho e infecundo, que se identifica, enfim, numa mulher “bronca, pesada e inerte”²¹ – figura excessiva e exilada, central e marginalizada, fora do tempo e na própria raiz do Tempo, preenchendo o lugar vazio e lutuoso da Pátria.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 131.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 129.

Zuzana Burianová

Primeiras estórias:
de dentro para além do tempo

As aventuras não têm tempo, não têm
princípio nem fim.¹

O grande número de estudos que tem surgido ao longo dos últimos cinquenta anos sobre a obra de João Guimarães Rosa poderia causar a impressão de que todas as veredas de seu rico universo já foram exploradas. Também o presente trabalho está longe de aspirar a uma análise exaustiva de um traço da ficção rosiana ainda não abordado pelo vasto conjunto de estudos realizados. Há um aspecto, porém, que não só parece oferecer possibilidades de aprofundamento como ainda se reveste de especial interesse pelo valor que adquire na consciência do homem moderno: trata-se da questão do tempo.

Partindo da noção do tempo como a mais característica forma de nossa experiência, inseparável do conceito da identidade, têm as linhas seguintes o objetivo de traçar *um* perfil do homem rosiano pela análise de sua condição temporal. Para esboçar as principais características da concepção do tempo em Guimarães Rosa, baseamo-nos na análise de *Primeiras estórias*² (PE), obra que a nosso ver exemplarmente sintetiza a problemática.

Começemos com algo que nos parece estar por trás de toda a concepção rosiana do universo tal como constitui os alicerces do pensamento ocidental: a distinção platônica entre o plano sensível e o inteligível ou, em termos temporais, entre o finito e o eterno. Em PE deparamos freqüentemente com uma tensão que surge a partir do confronto entre o real, inserido na temporalidade e sujeito à mutabilidade e destruição, e o espaço do ideal, livre da matéria e associado à eterni-

¹ Lorenz, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Coutinho, Eduardo Faria. *Guimarães Rosa*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983, p. 72.

² Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1962.

dade. O incessante vaivém entre ser e não ser, presença e ausência, o mutável e o permanente perpassa quase todas as narrativas. Parece inclusive tornar-se o tema central do livro, devido à ênfase que lhe é dada no primeiro e no último conto – neste aparecendo como o conflito entre a alegria (a perene energia vital) e a doença (a ameaça de finitude), naquele em forma do choque entre a beleza (associada ao eterno) e seu súbito desaparecimento. O tema ganha expressão explícita nas narrativas “A menina de lá” e “Um moço muito branco”, cujos protagonistas representam uma espécie de “mensageiros” vindos do espaço atemporal para transmitirem aos outros, presos no finito, a imagem da eternidade. Em “Nenhum, nenhuma”, a oposição inteligível/sensível é representada pela diferente essência das personagens: por um lado encontram-se as que pertencem à esfera do ideal – a Moça e a Nhenha, símbolos do eterno feminino e da imortalidade, por outro as que estão vinculadas à temporalidade do mundo sensível – o homem velho e os pais do Menino. Entre eles encontra-se o Menino/ Moço (duas faces do mesmo eu) que, situado no momento de transição, abandona a pura idealidade simbolizada pelo amor platônico e opta, (in)voluntariamente, pelo caminho humano, caminho da vida entre as margens do bem e do mal.³

Contudo, nas narrativas dificilmente encontraríamos uma pura valorização apenas da esfera do inteligível, do sempiterno. O cotidiano inserido na temporalidade, embora inseparável da dor e do sofrimento como manifestações do mal, aparece penetrado pela luz, captada em raros instantes epifânicos ou presente em forma de esperança. A este respeito podemos falar de um diálogo com a metafísica plotiniana. Tendo desenvolvido um original sistema baseado na teoria de emanções a partir do Absoluto, Plotino concebe a alma humana como distanciada do Um através de outros planos (Inteligência, Vida e Alma universal). Pressupõe uma “queda” da alma em direção à matéria, representante do último grau na hierarquia das emanções. A alma está sujeita a tendências contrárias, situando-se perante uma escolha em que só dela depende se ascende ao ideal, purificando-se do perecível e finito (sendo esta, segundo Plotino, sua própria missão), ou se cede à força do sensível em sua vontade de dominar. Não existe, porém, uma fronteira rígida entre o bem e o mal, entre o finito e o eterno, pois a semente do

³ Todos os contos citados neste parágrafo referem-se a: Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, op. cit.

divino está sempre presente em toda a realidade. O dualismo platônico encontra-se assim substituído por um só princípio do bem, sendo a matéria encarada não como a origem do mal, mas antes como a falta da luz.

De modo análogo a ligação do homem com sua origem torna-se o eixo temático de *PE*. A existência das personagens é marcada por uma incessante inquietude, por uma busca cujo objetivo é muitas vezes inconsciente. O homem rosiano, apesar de viver enraizado na rotina cotidiana, sente em momentos iluminados uma obscura ligação com os primórdios, uma verdade cujo sentido pleno, porém, lhe escapa. O caráter efêmero desta experiência e a impotência de interpretá-la, devido à força do temporal e à constante vacilação entre a razão e a intuição, provocam no indivíduo o ressentimento, a saudade e a culpa. O conceito da culpa surge associado ao motivo da perda, tão freqüente nas narrativas: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam”⁴ (“As margens da alegria”). “Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: [...] da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo”⁵ (“A menina de lá”).

Parece que não apenas a existência humana é já em si uma perda, uma ausência em relação à eternidade, mas que ela também decorre no sentido de uma queda contínua. É como se o homem nascesse com um potencial, com a capacidade de sentir sua origem divina, perdendo-a ao longo da vida e ganhando novamente a oportunidade de se aproximar dela antes da morte. Isto é documentado por uma série de personagens infantis cujo olhar lúdico, combinado com a apreensão intuitiva e a-histórica da realidade, contrasta com a visão reflexiva dos adultos, aprisionada nas dimensões rígidas do tempo cronológico. Igualmente, algumas personagens no final da vida retomam o sentir sem pensar e recordar, essa visão novamente orientada para o além: o pai em “A terceira margem do rio”, Tio Man´Antônio em “Nada e nossa condição”, ou a Nenha em “Nenhum, nenhuma”. Entretanto, na maturidade o homem parece sentir apenas raramente um impulso, um relâmpago de reminiscência de algo indefinido mas familiar. Tenta entender, lembrar-se; nunca, porém, o consegue por completo, pois o

⁴ Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, op. cit., pp. 5-6.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 17.

pleno contato com a origem só é possível alcançar no espaço do irracional – como na loucura em “Sorôco, sua mãe, sua filha” e em “Darandina” – ou da morte.

O sentimento da perda surge, no fundo, vinculado ao problema da passagem do tempo. A percepção da vivência humana como sujeita à eterna mudança e a consciência da efemeridade do presente fazem com que o tempo seja, em comum, concebido como uma corrente irreversível, como “a água que não pára”⁶ (“A terceira margem do rio”). A incapacidade de conter o momento presente está freqüentemente presente na consciência das personagens rosianas: “Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos”⁷ (“O espelho”). “Mas, no embaraço de inconstantes horas – às esperanças velhas e desanimações novas – de entre-momentos”⁸ (“Substância”). Nas estórias podemos observar que a passagem do tempo não é em geral concebida como a *durée* bergsoniana – uma corrente contínua, sucessão interior de estados inseparáveis. A percepção comum parece tender para o que Bergson rejeitou como o tempo espacializado, representado por uma linha imóvel, composta de estados separados. O tempo apresenta-se dividido em fragmentos, ou seja, damo-nos conta de sua mobilidade mas na maioria das vezes não em forma de uma continuidade ininterrupta.

Os heróis rosianos projetam sua vivência para o futuro, impelidos por uma ansiedade de entender, através dos signos que recebem da temporalidade, a missão que nela devem cumprir. O significado do porvir, porém, foge e nem o presente, com sua mobilidade e valor múltiplo, oferece uma resposta única. O homem sente, intuitivamente, que é no passado onde fica soterrada, sob as camadas do tempo, a chave para o entendimento de sua existência. Assim, “a busca de um conhecimento do eu leva à ‘recherche du temps perdu’”.⁹ Tanto para Rosa quanto para os autores como Machado de Assis, Proust ou Faulkner, o passado torna-se extremamente importante e a recuperação dele passa a ser um dos temas centrais de suas obras.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 32.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 62.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 136.

⁹ Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*, McGraw-Hill do Brasil, São Paulo, 1976, p. 2.

À semelhança da ficção machadiana, o passado em *PE* apresenta-se como um espaço labiríntico, como um enigma cuja decifração se torna fulcral para a existência presente e, por conseguinte, também futura do homem. Várias narrativas curtas do autor, assim como o romance *Grande sertão: veredas*,¹⁰ são estruturadas em forma de memórias de um acontecimento cuja mensagem permanece oculta, já que está para sempre enterrada no tempo decorrido: “[...]nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais”¹¹ (“A terceira margem do rio”).

Com uma autêntica busca do tempo perdido deparamos em “Nenhum, nenhuma”, narrativa em que o passado, remoto e complexo, parece desdobrado em dois níveis – um pré-inicial, mítico, e outro inserido na temporalidade, na infância. A decifração do sentido deste tempo distante, que penetra no presente de narração apenas em relâmpagos, torna-se essencial para o narrador que, já na maturidade, está lutando com a incessante oscilação entre a lembrança e o esquecimento. Sua rememoração não se apresenta como um processo intuitivo e fluido, como a *durée* desligada do espaço. Antes pelo contrário, trata-se de um doloroso caminho do intelecto, da memória consciente (voluntária em termos proustianos) que se apoia na percepção espacial: “Tênuê, tênuê, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, [...] talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram[...].”¹²

Tal como no mundo machadiano, também em Guimarães Rosa a completa recuperação do passado pela retrospectiva intelectual na maioria dos casos fracassa. Se o narrador de *A Busca do tempo perdido* consegue recuperar pela arte, através da memória inconsciente e involuntária, sua vida – já não o tempo passado, como afirma Deleuze,¹³ mas o tempo absoluto que abrange em si todas as dimensões –, em Machado sentimos a presença constante de um ponto de interrogação em cima

¹⁰ Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1956.

¹¹ Rosa, João Guimarães. *Primeiras histórias*, op. cit., p. 31.

¹² Idem, *ibidem*, p. 45.

¹³ Deleuze, Gilles. *Proust e os signos* Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1987.

dos acontecimentos ocorridos, acompanhado de uma resignação perante o efeito destruidor do tempo. Em *PE*, porém, além de uma visão próxima de Machado em que o sentido do passado fragmentado e lacunar foge ao entendimento, deparamos, em certos momentos, também com uma experiência parecida à *durée*, que desempenha um papel tão importante na ficção proustiana. Em várias narrativas é sobretudo o olhar infantil, intuitivo, que consegue perceber a eterna recriação do fluir da vida, a novidade de cada instante, a força do futuro. Em “Pirlimpisiquice” esta visão é provocada por uma experiência insólita, ligada à arte: “O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. [...] Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar.”¹⁴

Todavia, além do nível da percepção do tempo como um fluir contínuo, em Rosa parece existir ainda outro, a este superior. Trata-se da dimensão intemporal apreendida em momentos em que o sujeito se encontra com a essência da realidade e de si próprio. O que se experimenta nestes instantes de epifania, provocados pelos catalisadores como o amor, a arte, a beleza, mas também a dor e o sofrimento, é algo que passa além da duração: é a imobilidade, a plenitude estática. Dimensão em que o tempo cessa de existir, as fronteiras entre os planos temporais desaparecem e o olhar fragmentário e dicotômico é substituído pela visão unificadora. Trata-se de uma experiência mística, marcada pelo abandono da temporalidade e do sensível e pela intuição direta do Absoluto. Intuição nunca transformada em certeza racional ou conhecimento intelectual, como observa Plotino: “[...] nós não o [o Um] conhecemos em sua completeza; não obstante, nós o conhecemos de algum modo, o que nos permite falar dele sem, contudo, exprimirmos propriamente a ele mesmo.”¹⁵

A valorização da apreensão intuitiva do Absoluto é comum tanto a Bergson e Plotino, quanto a outros pensadores influenciados pelo misticismo (Bergson também o foi em sua última fase). Plotino distingue três etapas no processo do retorno da alma a Um: ascese (catarse), pela qual a alma se libera da força do sensível; contemplação, que pressupõe um caminho de reflexão intelectual; e êxtase, como o último grau

¹⁴ Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, op. cit., p. 41.

¹⁵ Plotino. *Enéadas*, V, 3, 13 e 14, apud Mondin, Battista. *Curso de filosofia I*, Paulus, São Paulo, 1981, p. 128.

do processo no qual a alma se funde em uma união mística com Um, superando as imperfeitas etapas anteriores. Todas as três fases estão presentes também em *PE*.

Com o caminho ascético deparamos, por exemplo, em “A terceira margem do rio”, onde ele aparece combinado com o contemplativo, ou de uma certa forma também em “Nada e nossa condição”. Nestas narrativas, a via ascética representa um modo de aproximação do Absoluto, sendo escolhida por seres envelhecidos como um compromisso entre a vida inserida plenamente no cotidiano e a entrega completa ao intemporal. Trata-se assim de uma terceira opção, de uma síntese de dois extremos dos quais nenhum convém, no fundo, ao ser humano enraizado na temporalidade e ansiando pelo superior: o primeiro por sua limitação, o segundo pelo caráter inalcançável no tempo vivido. O valor sintético dos três aparece explícito em “A terceira margem do rio”, mas deparamos com ele também noutras passagens do livro: “Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de repente ele já torna a ser demais grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento”¹⁶ (“Nenhum, nenhuma”).

Esta “filosofia do terceiro momento” como valorização do caminho entre dois polos opostos, que perpassa toda a obra do autor, assenta, a nosso ver, na consciência da constante tensão entre eternidade (presença) e finitude (ausência). Esta dicotomia gera outras, entre elas também a oposição luz – escuridão, em alguns casos manifestada como o contraste entre o dia e a noite. Tradicionalmente a noite, à diferença do dia vinculado às manifestações da vida, é associada às trevas, à angústia: “Tudo se amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite. Porém, o subir da noitinha é sempre e sofrido assim, em toda a parte”¹⁷ (“As margens da alegria”). A noite, no entanto, pode simultaneamente simbolizar a purificação da memória e, no misticismo, a liberação dos impulsos inconscientes: “O silêncio saía de seus guardados. O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma”¹⁸ (“As margens da alegria”). Também neste caso surge, porém, um instante de transição, uma síntese dos opostos. É na indefinida fronteira do

¹⁶ Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, op. cit., p. 50.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 7.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 7.

morrer da noite com o nascer do dia que a percepção se aprofunda aproximando-se, brevemente, da origem:

E, vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino recebia uma claridade de juízo – feito um assopro – doce, solta. Quase como assistir às certezas lembradas por um outro[...] ¹⁹ (“Os cimos”).

Esperava o tucano[...] [...] Ele vinha do diferente, só donde. [...] Mas a fina primeira luz da manhã, com, dentro dela, o vôo exato ²⁰ (“Os cimos”).

A fusão que ocorre na oposição sensível/temporal – inteligível/eterno pode ser analogamente observada a nível razão – sentimento. Não encontramos em Guimarães Rosa uma simples rejeição do conhecimento intelectual como acontece na maior parte dos místicos. O homem, superando pelo intelecto a apreensão instintiva dos animais, não pode desistir de raciocinar e refletir sobre sua condição. O caminho reflexivo, porém, se apresenta insuficiente na tentativa de atingir o Centro, pois é preciso que seja acompanhado pelo sentir, pelo amar. Podemos ver que o motivo do amor, em suas manifestações diversas, constitui a força motriz de muitas narrativas. O Amor em Guimarães Rosa, tal como em Plotino, pode ser considerado sinônimo do Absoluto: “O amor é original” ²¹ (“Partida do audaz navegante”). A união entre o pensar e o sentir é expressa também a nível lexical: “Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor” ²² (“Substância”). A síntese das duas atitudes, reflexiva e sentimental, constitui assim a terceira etapa, intuitiva, que representa o caminho direto à origem.

A imagem do Centro ganha especial força nas histórias em que deparamos com uma personagem insólita, como que oriunda do “além”. Nhinhinha em “A menina de lá”, o “Moço muito branco”, a Moça ou a Nenha em “Nenhum, nenhuma” apresentam qualidades que lembram a descrição neoplatônica do Um. Todos são quase imóveis, alheios a qualquer mudança e movimento. Calmos e distraídos das coisas cotidianas, mostram-se atraídos pelo belo. São silenciosos, o Moço inclusive nem fala, nem ouve, nem parece lembrar-se de seu passado, envol-

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 150.

²⁰ Idem, *ibidem*, pp. 153-154.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 105.

²² Idem, *ibidem*, p. 138.

vido apenas em uma “saude inteira”,²³ como se sua memória remetesse a outro mundo. A palavra neles desempenha uma função específica. No Moço e em Nenha ela está ausente: pertencente ao mundo sensível onde exerce o poder de criação, torna-se desnecessária ao nível divino do qual provém. Em Nhinhinha a palavra explode em sua força lúdica e irracional, recriadora das significações originais.

Ao descrever seres ou momentos transcendentais, o autor com frequência recorre ao emprego de morfemas que conotam negação e ausência: nos nomes Nenha, Nhinhinha, ou na frase “[...]eu já declinava para nãoezas?”²⁴ (“Luas-de-mel”). Novamente podemos aqui estabelecer paralelas com Plotino que é considerado o fundador da teologia negativa: “Ao Um não se pode atribuir nenhuma qualidade positiva porque isso importaria em reconhecer-lhe composição e, conseqüentemente, em rebaixá-lo ao nível das criaturas.”²⁵ Segundo o filósofo neoplatônico, Um manifesta-se apenas como a luz. Analogamente observamos a recorrência da imagem da luminosidade, alvura em *PE*: “A lembrança em torno dessa Moca raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz[...].”²⁶ (“Nenhum, nenhuma”).

Em *PE* podemos assim encontrar uma certa hierarquia das concepções do tempo, das quais cada uma tem seu lugar e justificação a um determinado nível da percepção da realidade. No ápice da pirâmide temos a unidade original, pertencente à esfera da eternidade, em que as fronteiras entre as dimensões temporais desaparecem. A eternidade não é um conceito abstrato, mas constitui o fundamento de todas as outras realidades, isto é, também do tempo. Este, caracterizado pela sucessão e associado ao movimento, apresenta-se na maioria das vezes fragmentado em estados separados. Apenas em determinados momentos ele pode ser percebido em forma de um fluir incessante, da duração bergsoniana, como uma fusão das estâncias temporais em um presente perpétuo, uma recriação infinita.

A estas concepções poderíamos ainda acrescentar a visão do tempo como um movimento cíclico que oferece analogias com a idéia do eterno retorno, defendida pelos pré-socráticos, estóicos ou por Nietzsche e presente também no pensamento hindu. Segundo ela, as coisas deste

²³ Idem, *ibidem*, p. 88.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 92.

²⁵ Plotino. *Enéadas*, VI, 9, 3, apud Mondin, B., op. cit., p. 127.

²⁶ Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, op. cit., p. 43.

mundo vão e voltam variando de formas; tudo se repete, tanto no âmbito de uma existência humana particular quanto em períodos a ela transcendentos. Uma visão próxima do tempo como ciclo podemos observar também em *PE*. Repetem-se os destinos (a loucura na família de Sorôco; a missão do pai e do filho, embora neste fracassada, em “A terceira margem do rio”; a condição feminina simbolizada pela Nenha; a busca do amor como a essência da existência humana em “Sequência”, “Substância” e outras narrativas; a queda e maldição na família em “Os irmãos Dagobé” ou “A benfazeja”; etc.), repete-se o milagre surgido da monotonia do cotidiano, repete-se a recriação do momento, repetem-se os “traíçoeiros altos-e-baixos”²⁷ (“Nada e nossa condição”) da vida.

Apesar da valorização máxima da dimensão atemporal, das narrativas rosianas brota uma atitude afirmativa perante o tempo humano. A matéria, ligada ao temporal, não se opõe à esfera do inteligível, mas se funde com ela ou, no sentido plotiniano, representa sua manifestação e necessidade. Na entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa disse: “Vivo no infinito, o momento não conta.”²⁸ A sua obra parece completar a idéia: o infinito não conta sem o momento.

Ao nível das dimensões temporais poderia, talvez, parecer que a quase obsessiva atenção entregue em várias narrativas ao passado diminui a valorização das outras duas estâncias temporais. Porém, já as dificuldades na apreensão do passado implicam a força que o presente e o futuro exercem. É pelo filtro da imaginação, da perspectiva recriadora do presente projetada para o futuro que o passado é recuperado, já não como história, mas como *estória* que ultrapassa os limites de pura anedota e entra no plano do intemporal, do mito. O passado pessoal ou, em termos heideggerianos, o “ter-sido” que parece chamado pelo por-vir e é nele contido, não é uma constante definida, vista como um fardo, como um imperfeito que nunca terminará. É *um* passado sempre suscetível de recriação no momento atual, em que tanto o esquecimento como a esperança e a vontade se inscrevem.

A terminar falta ainda responder à pergunta quem é, de fato, o homem rosiano. Um sertanejo, um brasileiro do meio rural definido pelo contexto social e econômico em que vive? É sem dúvida impossível

²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 71.

²⁸ Lorenz, Günter, op. cit., p. 72.

ignorar o universo espaço-temporal que a obra de Guimarães Rosa retrata e graças ao qual ela foi inserida na corrente regionalista. Este universo está presente também em *PE*, obra que segundo a crítica marcou uma ruptura na criação do autor, no sentido de uma economia de expressão e redução do colorido regional. Em nossa opinião o livro apresenta, embora de uma forma mais abstrata, uma continuidade da linha iniciada por *Sagarana*, no que se refere ao ambiente, personagens ou motivos. Mostra-nos um mesmo universo conflituoso em que se enfrentam modernidade e tradição, saber e ignorância, razão e superstição. Um mundo povoado por indivíduos marginalizados, marcado pela violência, pobreza e desigualdade social, mas também pelo amor, pela beleza e alegria.

Por outro lado é preciso reconhecer a direção simbólica, universal, tão freqüentemente mencionada em relação à obra de Guimarães Rosa. O movimento mais fundo das estórias flui no sentido de uma descida às profundezas do ser humano, de uma aspiração ao infinito. Revela-se como uma pulsão para fora de si próprio, para o outro. O tempo como historicidade é metamorfoseado pela palavra em poesia, em mito, como se só assim fosse possível preservá-lo. Analogamente, procura-se evidenciar a identidade nacional de uma forma indireta, retratando o homem como tal. Perante esta proposta, recorremos às palavras de Paul Ricoeur: “A verdadeira mímese deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. [...] É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética.”²⁹

Assim, o homem rosiano é aquilo que era e que é, e também aquilo que será. É, porém, ainda algo mais: aquilo que pode ser e aquilo que pode ter sido. O “homem humano” de olhar infantil, espaço móvel e sem fronteiras entre o real e o sonho, universo da magia e do desejo, em que cada ponto no trajeto rumo à finitude é simultaneamente um instante de eterna renovação, capaz de despertar possibilidades não realizadas.

²⁹ Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa — Tomo III*, Papirus, Campinas/SP, 1997, p. 331.

V

Fronteiras da literatura

Ute Hermanns

Joaquim Pedro de Andrade e o discurso modernista no cinema brasileiro

Nessa apresentação de algumas reflexões em torno da revisão do trabalho cinematográfico de Joaquim Pedro de Andrade serão examinados e analisados os seus dois últimos roteiros¹ que, por motivos diferentes, não foram transformados em filme. Joaquim Pedro de Andrade² foi um dos cineastas brasileiros que tiveram uma grande influência sobre o desenvolvimento do Cinema Novo assim como sobre o cinema brasileiro contemporâneo. Sua obra, como veremos, tenta pensar criticamente o Brasil, num diálogo tenso e rico com outros escritores e artistas, tratados neste livro, que debatem a identidade nacional e suas fronteiras.

¹ Andrade, Joaquim Pedro de. “*O imponderável Bento contra o Crioulo Voador* — roteiro cinematográfico original de Joaquim Pedro de Andrade”. In: Carlos Augusto Calil. Marco Zero, Cinemateca, São Paulo, 1990 e Andrade, Joaquim Pedro de. *Casa Grande & Senzala*, roteiro, [não publicado], Rio de Janeiro, 1988.

² Joaquim Pedro de Andrade nasceu no dia 25 de maio de 1932 e morreu no dia 10 de setembro de 1988. Ele era filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Graciema Sá. Para a política de proteção do Patrimônio Arquite(c)tural Histórico do Brasil, Rodrigo Melo Franco de Andrade era uma pessoa chave. Trabalhou nessa área e fundou nos anos 30 o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), junto com Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Gustavo Capanema. Além disso, ele foi uma pessoa chave no movimento modernista em 1926 e deu um impulso novo para a “Revista do Brasil”, o chamado “órgão” do modernismo brasileiro. Isso para explicar que Joaquim Pedro de Andrade nasceu numa casa em Minas Gerais freqüentada por parte da “intelligentsia brasileira”. Por isso, pode ser explicada a estreita ligação que Joaquim Pedro de Andrade teve com o movimento modernista e que, no seu futuro trabalho como cineasta, ele iria concretizar através de uma “reunião” de todos os “Andrade(s)” do modernismo: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Esses três “Andrade(s)”, que não eram parentes e tampouco pertenciam à família de Joaquim. Sua família era uma tradicional família aristocrata da elite social e intelectual de Minas Gerais. Leia-se também: Pierre, Sylvie. “O Cinema Novo e o Modernismo”. In: *Cinemais — Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, nº 6, Julho/Agosto de 1997, pp. 87-109.

1. Uma nova cinematografia

Como já mencionamos, Joaquim Pedro de Andrade participou da criação do Cinema Novo nos anos cinquenta. Esse cinema surge depois da falência dos estúdios da Vera Cruz, onde tentou-se criar grandes produções, imitando os moldes hollywoodianos. O Cinema Novo tem como origem um novo pensamento cinematográfico; isso significa que houve uma vontade manifesta de se criar uma arte cinematográfica no Brasil. Deveria ser uma arte adaptada aos meios financeiros brasileiros, uma arte apoiada e baseada na realidade brasileira, até na literatura brasileira. No início, o Cinema Novo não tinha “revindicações vanguardistas” mas tinha uma estreita relação com o modernismo.

Era primordial entre os cineastas Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e outros, o desejo de criar uma expressão artística para o conjunto das artes e/ou para o cinema, que correspondesse à realidade brasileira.

Em 1968 surgiu a vertente mais dura da ditadura militar que agiu com censura e tortura. Conseqüentemente, o discurso dos artistas não era livre. Na época não era possível falar da realidade social e política do Brasil com clareza no cinema, tal como se desejava no início da proposta estética do Cinema Novo. Os cineastas, para driblar a censura, lançaram mão de metáforas. Os exemplos mais famosos desta tendência no cinema são os filmes *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, *Terra em Transe* de Glauber Rocha e *Azyllo muito louco* de Nelson Pereira dos Santos.³ Um depoimento de Joaquim Pedro de Andrade servirá como base para a análise de sua obra:

Creio que os meus filmes têm uma relação um com o outro, quer dizer que eu sigo um caminho evolutivo que pode ter contradições. Um filme mais recente pode contrariar o anterior, pelos princípios aplicados na montagem, pela direção, pela decupagem, pelos valores éticos, políticos, etc.⁴

³ Andrade, Joaquim Pedro de (Direção). *Macunaíma*, 108 minutos, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes, Rio de Janeiro, 1969. Santos, Nelson Perreira dos (Direção). *Azyllo muito louco*, 100 minutos, Nelson Pereira dos Santos Prod. Cin., L. C. Barreto Prod. Cin., Prod. Cin. R. F. Farias, Difilm, Rio de Janeiro, 1970. Andrade, Glauber Rocha de (Direção). *Terra em Transe*, 115 minutos, Mapa Filmes, Difilm, Rio de Janeiro, 1967.

⁴ Hermanns, Ute. “Joaquim Pedro de Andrade levou a literatura às telas”, Entrevista. In: *Folha de São Paulo*, 21/04/1990, p. F-I.

Em seguida pretende-se mostrar o fio da meada existente na obra de Joaquim Pedro de Andrade, como também pretende-se examinar as suas obras que têm a ver com o movimento modernista, referência importante para o seu universo cinematográfico.

2. O desenvolvimento como cineasta

Quando Joaquim Pedro de Andrade começou a fazer filmes, fez seu primeiro documentário em 1959 sobre Manuel Bandeira, cujo título era *O poeta do castelo*. Nesse filme ele retratou o poeta modernista no seu dia-a-dia. Depois realizou, no mesmo ano, um outro documentário sobre o escritor e sociólogo Gilberto Freyre, chamado *Mestre de Apipucos*, ambos para o Instituto Nacional do Livro. Em 1960 contribuiu com o seu curta-metragem *Couro de gato* para o filme *Cinco vezes favela*, que se constituía, no total, de cinco curta-metragens.⁵ O episódio *Couro de gato* foi o primeiro episódio filmado e destaca-se, pela poesia, dos outros curta-metragens, que têm em primeiro lugar um enfoque sociológico: o choque com a crueza da realidade brasileira. Diretores como Leon Hirszman, Marcos Farias, Paulo César Saraceni, Miguel Borges e Carlos (Cacá) Diegues também têm participação no filme, que foi considerado como um dos monumentos do Cinema Novo.

Segue em 1965 *O Padre e a Moça*, inspirado no poema de Carlos Drummond de Andrade chamado “O negro amor de rendas brancas”. Em 1969 filmou *Macunaíma*, baseando-se na rapsódia de mesmo nome de Mário de Andrade. Realizou em 1981 *O Homem do Pau Brasil* onde, entre outras coisas, abordou a biografia de Oswald de Andrade. O trabalho cinematográfico de Joaquim Pedro de Andrade deixa claro que ele tinha a visão de que os escritores modernistas deveriam ser considerados como fundadores da cultura brasileira. Por isso ele transpôs obras modernistas para o cinema. Por outro lado, sempre considerou o movimento modernista da literatura brasileira como base do conceito do canibalismo, da antropofagia. Nos seus filmes pós-Macunaíma fez

⁵ Filme de episódios: Farias, Marcos (Direção). *Um Favelado*; Borges, Miguel (Direção). *Zé da Cachorra*; Diegues, Carlos (Direção). *Escola de Samba Alegria de Viver*; Andrade, Joaquim Pedro de (Direção). *Couro de Gato*, 1960; Hirszman, Léon (Direção). *Pedreira de São Diogo*, 1962. Centro Popular de Cultura da UNE, Tabajara Filmes, Instituto Nacional do Livro.

desse conceito uma reflexão política e filosófica. Quando aborda a literatura dos autores do movimento modernista, respeita a intenção deste movimento que estabeleceu um nacionalismo cultural, favorecendo o interesse nas formas populares de expressão e na cultura do povo brasileiro, e rejeita copiar modelos europeus. Transpondo esta opinião ao cinema, deixa claro que se trata de um cinema poético, político, rebelde e autônomo.

No seu trabalho cinematográfico foi preciso adaptar um texto literário a um outro meio de comunicação – neste caso o cinema – e a um outro tempo histórico. Isso mostra que ele devia e queria interpretar um texto original para desenvolver uma posição própria em relação a esse texto. Explicando melhor: primeiro filmou Manuel Bandeira,⁶ a figura mediadora, conciliadora do modernismo brasileiro; digo isto, pois o famoso poeta fazia a síntese entre o urbano e o regional. Mais tarde filmou Gilberto Freyre para mostrar uma figura que representou a tendência nacionalista e regionalista. Isso significa que, segundo a estética modernista, o Brasil passa a ter uma identidade multirracial, mestiça; plural, por assim dizer.

Depois desta inserção no tema do modernismo, o cineasta se auto-definiu como observador/artista: vide *Couro de gato*. Esse curta-metragem se passa num morro do Rio de Janeiro com vista para uma paisagem do gênero cartão postal. Conta a estória de um menino que cuida de um gato branco; o menino é magro, pobre e por isso tem como ocupação caçar gatos e entregá-los ao fazedor de tamborim. Assim, depois de uma tarde de deleite com o seu gato branco, ele também resolve entregá-lo. Joaquim Pedro de Andrade comenta: “No seu mundo, amar o gato e vender o gato para sobreviver são soluções co-possíveis, não contraditórias”.⁷ Ivana Bentes, biógrafa de Joaquim Pedro de Andrade, comenta essa característica denominando-a “crueldade lírica” que, segundo ela, existe em toda obra do cineasta.

Como segundo filme ficcional, Joaquim Pedro faz *O Padre e a Moça*. Essa adaptação do poema “O negro amor de rendas brancas”, de Carlos Drummond de Andrade, é concebida e realizada com rigor, isto é, com um planejamento detalhado e minucioso, tornando-se um

⁶ O padrinho de Joaquim Pedro de Andrade.

⁷ Bentes, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade — A revolução intimista*, Relumé Dumará, Rio de Janeiro, 1996, p. 25.

panfleto sem ser panfletário, contra alguns aspectos da religiosidade católica. É um trabalho meticuloso e bem planejado, cujo enfoque é narrar uma estória sem explicar ou expor a moral ou os problemas religiosos. Depois deste filme percebe-se que a observação de Ivana Bentes ajuda a definir o trabalho de Joaquim Pedro de Andrade: ele se destaca como um narrador cruel, embora considerando a crueldade necessária, porém nada especial. Seu estilo é uma conciliação de poesia e precisão. Já um cineasta maduro, ele filma *Macunaíma*, sua obra prima. Heloisa Buarque de Hollanda⁸ explica que, do modernismo ao Cinema Novo, houve uma mudança de muitas coisas: “Se a questão modernista era a da independência cultural, o Cinema Novo, ou melhor, o contexto histórico dos anos 1960 acrescentaria o social e o econômico como questões decisivas para um pensamento sobre o Brasil”.⁹

A primeira cena de *Macunaíma* mostra o nascimento do herói: o ator Grande Otelo já era famoso pelos inúmeros papéis que teve nas “chanchadas” cariocas e por isso representava uma outra tradição cinematográfica. Agora insere-se no Cinema Novo, assumindo o papel de Macunaíma. Nesse filme a personagem principal chega ao mundo não por um parto mas por uma defecação. O comentário da mãe ao ver a criança pela primeira vez é: “Que menino feio danado!”. Ele não era nada bonito. Com isto, Joaquim Pedro assume a estética do feio, rompendo com a estética da “chanchada”. Ele comenta:

O Brasil devora os brasileiros que morrem constantemente, vítimas das condições que vive o próprio país, isto é vítima da pobreza, do subdesenvolvimento, da miséria que é enorme: um verdadeiro genocídio que ocorre permanentemente. O personagem principal, Macunaíma, começa a película comendo terra, igualmente como fazem as crianças pobres do Brasil e acaba o filme comendo terra outra vez.¹⁰

E acrescenta as seguintes impressões sobre a sociedade brasileira:

Todos os produtos do consumo são reduzíveis em última análise, ao canibalismo. As relações sociais, políticas e econômicas são ainda funda-

⁸ Hollanda, Heloisa Buarque de. *Macunaíma: Da literatura ao cinema*, José Olympio/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978.

⁹ Bentes, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade — A Revolução Intimista*, op. cit., p. 88.

¹⁰ Andrade, Joaquim Pedro de. Apud: Jacob, Mário & Wainer, José. “Una tarde con Joaquim Pedro de Andrade: Macunaíma política indirecta”. In: *Cine Cubano*, nº 66-67 (pp. 32-37), 1970, p. 35.

mentalmente antropofágicas. Quem pode fazê-lo, devora ao outro, diretamente – como acontece no plano das relações sexuais – ou através de um produto intermediário. A antropofagia se institucionaliza na medida que se dissimula.¹¹

Como último filme dentro deste contexto modernista segue o filme *O Homem do Pau Brasil*, uma biografia de Oswald de Andrade. Esse filme foi um fracasso que perturbou muito Joaquim Pedro de Andrade. Pessoalmente ele havia desenvolvido uma visão muito negativa a respeito do Brasil.

3. O testamento de Joaquim Pedro de Andrade

O que se diz sobre o Brasil nos últimos dois roteiros que o cineasta deixou? Será que o seu trabalho muda um pouco depois de ele tomar conhecimento da sua doença? Será que essa doença o estimula a desenvolver uma espécie de testamento, uma futura visão do Brasil?

Constata-se que ele recorre de novo ao modernismo e que, desta vez, apresenta uma visão da sociedade brasileira desenvolvida por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*. Além do roteiro, já mencionado, escrito a partir dessa obra, escreve outro roteiro sem se basear numa obra literária específica: *O imponderável Bento contra o crioulo voador*.

O imponderável Bento

O roteiro foi concebido durante a passagem para a abertura política, quando já havia no Brasil prenúncios da democracia. Assim nos explica Ana Maria Galano:

A primeira vez que Joaquim me falou desse projeto foi em agosto de 1983 [...] era um tropel com todos aqueles escândalos financeiros, tudo que estava se passando em Brasília naquela época. Veio para ele uma clareza, com uma nitidez, que ele teve que pedir papel pra escrever rapidamente. E, quando recebeu um guardanapo e lápis, sumiu. Depois ele contou do que é que se tratava. Era uma espécie de motivo recorrente –

¹¹ Andrade, Joaquim Pedro de. Apud: Johnson, Randal. *Literatura e Cinema, Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*, T. A. Queiroz, São Paulo, 1982, p. 145.

a patifaria dos modos e costumes de Brasília – e acho que está presente no Bento.¹²

Em 1988 Carlos Augusto Calil afirmou que “a história do Bento é fascinante, repleta de surpresas e poderosamente reveladora do caráter violento da nossa sociedade contemporânea”.¹³ Esse livro então pode ser considerado como uma espécie de testamento, porque Joaquim Pedro de Andrade fez questão de modificar o final pouco antes de morrer.

O texto é fruto de um projeto de ressonâncias cinemanovistas. A idéia era aproveitar as “sobras” de *O Homem do Pau Brasil*, pois, como dizia o cineasta: “das sobras sempre se faz uma bela sopa”.¹⁴ O roteiro ambiciona uma síntese do caráter brasileiro, mesclando tendências históricas e estilos, sendo na verdade uma visão clara e quase profética do Brasil.

No começo do roteiro, relata-se a desintegração política e moral do piloto Mauro, que demonstra tendências esquerdistas e acaba sendo cooptado por um militar. Num certo momento Mauro declara: “Eu sou um oficial medíocre, um marido de merda, um conspirador de araque[...]”.¹⁵ Mauro comete suicídio com um avião, no momento em que sobrevoa com Bento a Chapada do Guimarães. Ele descobriu que Bento o traía com a sua própria esposa Taís. Durante o acidente, isto é, durante a queda do avião, Bento consegue salvar-se com um pára-quedas. Mauro morre e Bento entra em transe, abandonando o mundo dos homens para viver próximo aos eremitas na Chapada. Após semanas Bento volta a Brasília para enfim viver com Taís, porém continua meditando e fazendo levitações: tornou-se uma personagem trágica, absolutamente descrente de qualquer saída racional.

Enquanto isso Brasília desenvolve-se como centro da decadência e da imoralidade. A cidade é dominada por militares sádicos, jornalistas

¹² Ana Maria Galano participou de um encontro com colegas de trabalho de Joaquim Pedro, logo depois da morte do cineasta. Era a segunda mulher de Joaquim. Veja: Andrade (1990: 98).

¹³ Andrade, Joaquim Pedro de. “*O imponderável Bento contra o Crioulo Voador* — roteiro cinematográfico original de Joaquim Pedro de Andrade”, op. cit., p. 7.

¹⁴ Nagib, Lúcia. “O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador é uma obra prima”. In: *Folha de São Paulo*, 21/04/1990, p. F-I.

¹⁵ Andrade, Joaquim Pedro de. “*O imponderável Bento contra o Crioulo Voador* — roteiro cinematográfico original de Joaquim Pedro de Andrade”, op. cit., pp. 24-25.

corruptos e uma classe preguiçosa movida a álcool e drogas. Durante uma orgia no apartamento de Taís em Brasília, Bento tem relações sexuais pela primeira vez com ela e algumas de suas amigas, agindo como uma espécie de “Beija-Flor” no trato com as mulheres. Foi desta orgia que os militares o retiraram. Também prenderam o Crioulo Voador, que por ordem dos militares deveria provocar Bento mas não conseguiu cumprir a tarefa. Por isso, os militares queriam se livrar dos dois, colocando-os num avião para depois, em pleno vôo, empurrá-los de lá. Na queda final, Bento achou que nada lhe aconteceria, por saber voar. Mas na queda livre ele descobriu que não conseguia mais. Naquele momento, inesperadamente, o Crioulo o segura:

Crioulo: hé, meu branco, tu não avoa mais não?

Bento (agarrando-se todo no crioulo): Neguinho! E pensar que eu queria te derrubar!

Os rostos colados, cheek to cheek, sorriem um para o outro, enquanto voam indiferentes à artilharia que tenta alcançá-los. Trata-se de um lindo companheirismo que sucedeu à rivalidade entre eles.¹⁶

O roteiro contém 84 cenas. Cada cena tem um título pitoresco que aumenta o interesse pela leitura. Para dar uma idéia melhor, os títulos são: “Na boca do lobo”, “O flagra”, “A limpa geral”, “O marido de merda”, “O pensatório”, “Tensão no céu”, “Cata crioulo”, “Motel 3 Poderes”, “Crioulo voa”, “Santo grã-fino contra Crioulo Voador”, “Beija-flor”, etc.

Segundo Fernando Cony Campos, “Bento” é uma mescla na qual Joaquim Pedro de Andrade se refere a Blaise Cendrars e Anatole France. Como já foi mencionado, Joaquim Pedro de Andrade queria aproveitar os restos do *Homem do Pau Brasil* para fazer a “tal sopa”. Um dos elementos para a concepção do roteiro foi um livro de Blaise Cendrars intitulado *O Loteamento do Céu*. Num jantar, Rodrigo Melo Franco de Andrade lhe falou sobre São José de Cupertino. Esse era um santo muito burro porque levou 20 anos para passar do primeiro ao segundo ano no seminário dos padres. Porém, ele tinha a capacidade de levitar.

Além desta estória do santo burro, Joaquim Pedro queria também utilizar uma outra estória, a da Taís de Anatole France. Essa Taís se encontra com um santo no deserto.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 72.

A intenção era mesclar essas duas histórias, e para isso Joaquim Pedro encomendou estudos sobre biografias de santos a Mario Carneiro, Fernando Cony Campos e Joaquim Assis. Além disso pediu outros estudos históricos da vida dos “santos” a Alexandre Eulalio, que publicou um trabalho sobre a aventura brasileira de Blaise Cendrars. Joaquim Pedro queria um levantamento de textos sobre santos históricos, como Santa Tereza d’Avila e São João da Cruz.

Assim é possível concluir que se trata de uma história calculada, na qual um personagem fantástico pode ter “visões” através da abstenção das relações sexuais e do consumo de drogas. Depois de “voltar” à realidade aquele personagem não é mais capaz de ter “visões” mas, por outro lado, encontra a possibilidade de confraternização, o que pode ser considerado como final feliz da história.

Joaquim Pedro de Andrade deixa com *O Imponderável Bento contra o Crioulo Voador* – como forma de “testamento” – uma visão mais positiva do que em *Macunaíma*, porque ele enfatiza a confraternização entre os intelectuais e os pobres, contra a burocracia e os militares.

Casa Grande e Senzala

Com esse trabalho, Joaquim Pedro de Andrade recorre à obra de Gilberto Freyre, que discutiu em *Casa Grande e Senzala* a origem da sociedade e da identidade brasileira.

Apesar da crise do cinema dos anos oitenta, Joaquim Pedro de Andrade prepara esse projeto e tem a esperança de poder filmá-lo. Nessa época, o Brasil viveu uma inflação monumental e a Embrafilme não tinha os meios suficientes para apoiar o financiamento dos filmes. E das grandes empresas e bancos, naquela altura, não se podia esperar investimento algum.

O cineasta fez uma pesquisa sobre o livro *Casa Grande e Senzala* e escreveu o roteiro, que na verdade é uma variação sobre o tema do texto original. É uma interpretação *à la* Oswald de Andrade, isto é, seca, direta, mas com muito humor. Em 130 páginas e 98 seqüências, ele apresenta uma versão abreviada do texto literário e sociológico. Nesse roteiro aparecem multidões em cena: índios, portugueses, padres e outros representantes da igreja, cristãos-novos e comerciantes holandeses.

No começo do roteiro temos a descrição do Brasil como consta na carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei. Pero Vaz de Caminha fala das belezas do País vistas pela primeira vez. Conta também que as índias e os índios são belos. Seguem os esforços que os jesuítas fizeram para educar e cultivar os índios, o que resultou em revoltas destes. Por causa dessas revoltas foram então encomendados os escravos, (que chegaram nos navios) provenientes da África. Citando: “Governador: – O senhor tem razão, padre. Os índios são tão maus trabalhadores [...]. E depois virão os negros, Padre. Os negros, vindos d’África, é que vão plantar essas terras todas.”¹⁷

Os escravos trabalhavam em sua maioria nos engenhos de açúcar. No roteiro, é negada a idéia de que a casa grande e a senzala sejam a base ou o berço da identidade brasileira, como queria Gilberto Freyre. Freyre defendeu a tese de que elas formavam um conjunto, uma entidade harmoniosa, garantindo a boa vida dos Senhores e dos escravos.¹⁸ Joaquim Pedro de Andrade vê a casa grande e a senzala como partes de um sistema de exploração que visava apenas ao lucro. Citando:

Ataíde (dono da fazenda):

O aspecto do engenho, da casa-grande e da capela é imponente [...] o armazém do engenho, está repleto de pães de açúcar bem arrumados, alvos, prontos para a venda. [...]

Van der Ley: (vendedor de escravos):

Então Senhor, vejo que sua propriedade está cada vez mais bela e produtiva. Com os escravos que lhe trouxe, isso aqui será o engenho mais rico da colônia.

Ataíde:

Já é, meu caro Van der Ley. Nem em Pernambuco se encontra [um engenho] que produza mais. [...]. É jogar no futuro. Aumente-me o crédito que aumento eu a produção. Em dois anos teremos dobrado nossa fortuna. Os grandes negócios se fazem com otimismo, Van der Ley.¹⁹

No roteiro algumas cenas se referem às iniciativas dos conquistadores que buscam trazer brancos para o Brasil, tentando “branquear” a

¹⁷ Andrade, Joaquim Pedro de. *Casa Grande & Senzala*, roteiro, [não publicado], Rio de Janeiro, 1988, p. 27.

¹⁸ Veja o ensaio de Maria Stella Bresciani neste livro.

¹⁹ Andrade, Joaquim Pedro de. *Casa Grande & Senzala*, op. cit., pp. 60-61.

raça. Por isso encomendaram uma coleção de órfãs e órfãos em Portugal a serem transportados ao Brasil. Seguem as primeiras lutas pela posse da terra pelos escravos fugitivos.

Com a criação dos quilombos começam as “guerras” entre os negros e os brancos. No roteiro segue uma luta cruel, em que ambos os partidos perdem muitos homens. Mas há finalmente duas festas para comemorar a vitória dos dois lados e o texto termina com a chegada dos holandeses:

Nesse dia de 1635, os holandeses iniciaram a ocupação da província brasileira de Pernambuco onde ficaram 30 anos até serem expulsos. Antes e depois, desde o ano de 1500, colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil. Oxalá em breve, tenhamos-los comido todos.²⁰

4. Conclusão

Joaquim Pedro de Andrade apresenta nesses dois roteiros uma visão positiva da “capacidade devoradora” do brasileiro. A maior parte da sua obra cinematográfica segue os cânones do modernismo. Ele desenvolve uma linha argumentativa coerente nos filmes sobre Manuel Bandeira e Gilberto Freyre e, posteriormente, na adaptação de obras de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade. Volta para a obra de Gilberto Freyre, escrevendo o roteiro *Casa Grande e Senzala*, e depois escreve, como vimos, *O imponderável Bento contra o Crioulo Voador*, com o qual insere a si mesmo na linha de cineasta-autor. O mérito de Joaquim Pedro de Andrade foi ter introduzido no cinema o debate sobre a identidade brasileira, que até então se encontrava apenas na literatura. Com *O imponderável Bento contra o Crioulo Voador* revela a sua esperança na melhoria das relações sociais, no sentido de que haja uma ligação entre “a intelectualidade e o povo”, capaz de contrariar e resistir aos projetos dos funcionários burocratas, criando assim a possibilidade de uma sociedade melhor.

Apesar dos recursos terem faltado para a realização desses roteiros em filmes, é interessante observar que Joaquim Pedro de Andrade sempre trabalhou com a estreita ligação entre o trabalho cinematográfico e o texto escrito. Isso torna-se evidente quando ao escrever o roteiro,

²⁰ Idem, *ibidem*.

respeita as regras da composição de um texto literário, mas, ao mesmo tempo, concebe-o como um texto verbal passageiro, pois o autor pretende transformá-lo num “texto visual”, numa estória em imagens que não deixa de ser um comentário e/ou uma discussão de conceitos anteriormente expostos pela literatura.

Gerhild Reisner

A obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos no contexto da literatura e cultura popular

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos estão sempre presentes quando a tarefa do crítico é o balanço de qualquer dos períodos do cinema brasileiro posterior a 1954 ou também quando o propósito é assinalar os filmes decisivos que marcaram o Cinema Novo, do começo ao fim. Costuma-se dizer que a obra de Nelson Pereira oferece um fio para se traçar o percurso do cinema brasileiro nessas últimas décadas. E quem recapitula os seus destaques – *Rio Quarenta Graus*, *Rio Zona Norte*, *Vidas Secas*, *Como Era Gostoso Meu Francês*, *O Amuleto de Ogum* e *Memórias do Cárcere* – observa de fato, a conexão entre o cineasta e transições fundamentais do Cinema Novo.

Nesse artigo quero concentrar-me no passo inaugural na gestação do Cinema Novo, no filme *Rio Quarenta Graus* como sendo o limiar de um ciclo fundamental do cinema moderno no Brasil, quando se alcança a sintonia com o movimento pelo qual, em diferentes países, surgiram as experiências de um cinema ficcional fora do estúdio, inaugurando novas relações entre a técnica do cinema e a experiência do século. O cinema brasileiro, através de Nelson Pereira, afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as “contaminações” de um processo social a que procura dar expressão. Estamos nos anos 50, quando são ainda vigentes as promessas de transformações sociais e construção democrática geradas com o fim da Segunda Guerra, momento em que, não só no Brasil, está em pauta a questão da cultura popular, o impulso de investigação de todo um universo antes praticamente excluído das telas.

Sem dúvida houve o influxo neo-realista italiano de 1945-1952 nessa renovação brasileira, mas se devemos partir do movimento italiano, nele não podemos ficar, pois a tradição local imprime sua marca nos filmes de Nelson; quer dizer que há de fato a inspiração vinda da Itália, enquanto anseio, postura, mas não enquanto estilo definido, valen-

do na composição de Nelson Pereira toda a tradição nacional na qual seus trabalhos se inserem. De *Rio Quarenta Graus* a *Rio Zona Norte*, declina de forma radical a relevância de tal referência e vai se afirmando o cinema de Nelson Pereira em sua lida específica com as formas de articular problemas sociais e vida em família, a luta de classes e as hesitações e cegueiras das figuras de meio caminho (intelectuais, artistas). Nesses dois filmes afirmam-se a positividade da experiência e das representações populares, reservatório de virtudes e esperanças que, desde então, tem sido o pólo maior da atenção do cineasta preocupado em combater o racismo e os preconceitos de classe. Com tais premissas, seja *Rio Zona Norte*, seja mais tarde *O Amuleto de Ogum*, tal cinema se inaugura no diálogo com uma das maiores manifestações da cultura popular brasileira, o samba carioca, cujo papel é central na estrutura dos filmes inaugurais: é o pólo em torno do qual se organizam os valores, seja no painel da cultura afro-brasileira do morro em sua energia que se espalha pela cidade, seja na criatividade de Espírito, um sambista do morro, o protagonista de *Rio Zona Norte*.

Desde a sua juventude Nelson Pereira se dedicou à obra de Jorge Amado e Graciliano Ramos. Como Joaquim Pedro de Andrade ele adapta em seus filmes várias obras de escritores brasileiros. Trabalha focalizando temas diferentes, encontrando na literatura obras de autores que combinam com esses temas identificando-se com eles. Através do meio cinematográfico entra em diálogo com o escritor da obra adaptada.¹ *Rio Quarenta Graus* contém vários elementos da obra de Jorge Amado e por isso foi proibido pela censura.

O meu primeiro filme, *Rio 40 Graus* é muito influenciado pela literatura do Jorge Amado: A favela, a criança abandonada. O filme foi proibido também porque o chefe da polícia naquela época disse que o filme mostrava apenas os aspectos negativos do Brasil, do Rio de Janeiro. Mas, na realidade, o filme representava o mundo que o poder sempre quis esconder, o lado do subdesenvolvimento.²

Ao livrar-se dos cenários artificiais do cinema dos anos 30 (1929-1942/43), o neo-realismo redescobria a paisagem italiana e nela integrava o homem. As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessi-

¹ Hermanns, Ute. *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung?*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1993, p. 18.

² Idem, ibidem, p. 67.

dade de registrar o presente: a guerra e a luta de resistência antifascista, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher. O cinema italiano do pós-guerra, segundo Guy Hennebelle, “foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendências progressistas” representando “um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana” que caracterizará as novas cinematografias nos anos 60.³ Do ponto de vista temático, não se pode negar o caráter nacional do novo cinema italiano – pois, como afirmava Giuseppe De Santis, “o que caracteriza o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmara que passeia na rua ou a utilização de atores profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país”.⁴

O neo-realismo não teve tempo para fundar-se enquanto escola, corrente, movimento ou tendência artística. Muito mais do que uma estética, foi uma “atitude moral”, uma “ética da estética”,⁵ um projeto coletivo e utópico animado pelo espírito de comunhão política e cultural que havia caracterizado o povo italiano durante a Resistência, o modo mais direto que tiveram os intelectuais para participar ativamente da construção de uma “nova sociedade”, após tantos anos da ausência da vida pública e política da nação.⁶

Se, na Itália, o neo-realismo permite a um Antonioni ou a um Fellini aprofundar a análise da sociedade local, no exterior, além de abrir caminho para o *Free Cinema* inglês, a *Nouvelle Vague* e o *New American Cinema*, influenciou as produções dos anos 50-60 na Alemanha, na Argélia, no Japão, no Líbano, na Polônia, no Senegal e na Suíça. Mas é sobretudo em países em desenvolvimento que o olhar do neo-realismo será considerado como mais adequado “enquanto instrumento sistemático de leitura/representação da realidade”, como afirma Lino Micciché: na Índia, na Grécia, na Espanha, em Portugal, em Cuba, na Argentina e no Brasil.⁷

³ Hennebelle, Guy. *Os Cinemas Nacionais contra Hollywood*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, p. 65.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 66.

⁵ Micciché, Lino (org.). *Il Neorealismo Cinematografico Italiano: Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Marsilio, Venezia, 1978, p. 27.

⁶ Ajello, Nello. *Intellectuals e PCI 1944/1958*, Laterza, Roma/Bari, 1979, pp. v-vi.

⁷ Micciché, Lino (org.), *op. cit.*, p. 103.

Se 1945 é o ano de eclosão do neo-realismo cinematográfico na Itália, 1947 é o ano em que este chega ao Brasil. O entusiasmo da imprensa especialmente pelo filme *Roma, Cidade Aberta* (1946) de Roberto Rossellini e geralmente por aquilo que na época era chamado neo-expressionismo, neo-realismo, naturalismo ou humanismo do cinema italiano nascia, sobretudo, do cansaço provocado pela maioria das fitas norte-americanas que tomavam conta das salas de exibição e que nada mais faziam do que repetir fórmulas gastas.

Quando o confronto do cinema brasileiro com o cinema italiano surgiu, o exemplo italiano serviu para acentuar ainda mais as deficiências do cinema brasileiro. Em 1952, a revista *Anhembi* publicava as conclusões de uma mesa-redonda sobre a produção cinematográfica nacional: a linha de conduta adotada – baixar o cinema ao povo em vez de elevar o povo ao cinema – era uma das causas apontadas para a péssima qualidade de seus filmes.

Foi lembrado também que na Itália, sob o fascismo, a situação era idêntica à do Brasil, mas que, findo o período obscuro, havia surgido o neo-realismo, considerado o verdadeiro cinema para o povo, um cinema feito com suas próprias cinzas, sofrimento, sacrifício, lágrimas e sangue.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz é fundada oficialmente em 4 de novembro de 1949 e surge para implantar no Brasil um cinema “bem feito” como o estrangeiro, servindo-lhe de modelo o sistema produtivo hollywoodiano, embora seus idealizadores apreciassem as realizações européias, identificadas com o cinema culto, que lhes permitiam aprofundar e refinar seus conhecimentos. Para levar adiante essa aventura cinematográfica, foram chamados da Europa o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti e técnicos estrangeiros com os quais se esperava formar toda uma futura geração de técnicos brasileiros.

A revista *Anhembi* se caracterizou por ser mais uma expressão daquela mesma burguesia progressista interessada em incentivar a cultura no Brasil, e logo em seu primeiro número (dezembro 1950), na seção “Cinema de 30 dias”, confrontou um filme brasileiro, *Caiçara*, primeira realização da Vera Cruz, com um filme neo-realista, *Ladrões de Bicicleta* de Vittorio de Sica.

O lançamento das duas fitas leva o autor do artigo a estabelecer um paralelo entre elas e algumas declarações feitas por Alberto

Cavalcanti quando de sua volta ao Brasil, antes mesmo de se ligar à Vera Cruz:

Entre o fundo e a forma, vale o primeiro. Nada me diz uma fita de técnica brilhante, mas vazia de significado humano, principalmente do significado social e poético. Se me fosse possível desejar algo para o futuro Cinema do Brasil, faria votos para que o nosso país contribuísse mais com o conteúdo de seu Cinema, do que com a sua forma.⁸

Quando de seu lançamento, em outubro de 1950, *Caiçara* era saudado como o marco inicial da indústria cinematográfica de padrão internacional no Brasil e “como criação original brasileira, dentro do campo de uma arte, mais do que nenhuma outra, sujeita a influências desenraizantes e inautênticas”.⁹

Como vemos, a intelectualidade ligada à burguesia passava a defender uma manifestação cultural que até então ignorara: o cinema brasileiro. Obviamente, o ponto de referência continuava sendo o padrão estrangeiro, o aval exterior ainda importava, mas a meta passava a ser a conquista do mercado interno. A divergência existente entre o pensamento e a prática cinematográfica brasileira começava a ser eliminada. Começava-se a colher os primeiros frutos de um lento trabalho com cultura cinematográfica nacional.

Os grandes estúdios paulistas passavam a ser vistos como uma “conquista coletiva”,¹⁰ aos quais todos deveriam ter acesso. O entusiasmo era tão grande que muitos dos que militavam no campo do cinema se mudaram para São Paulo. Entre os que chegaram na capital paulista no início dos anos 50 estava Alex Viany, contratado pela Maristela como roteirista.

Em São Paulo, Alex Viany passa a integrar um grupo interessado em cinema, formado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni e outros.

Alguns dos integrantes do grupo de cinema freqüentado por Alex Viany começam a escrever na *Fundamentos*, revista de cultura geral do Partido Comunista Brasileiro (PCB), criada em junho de 1948, que

⁸ Cavalcanti, Alberto. Entrevista na Revista *Anhembi*, São Paulo, 1950, p. 178.

⁹ Salles, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e Verdade: Marilyn, Buñuel etc.*, Companhia de Letras, Cinemateca Brasileira/Fundação do Cinema Brasileiro, São Paulo/Rio de Janeiro, 1988, p. 240.

¹⁰ Galvão, Maria Rita. *Burguesia e Cinema. O Caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981, p. 206.

será a partir do número 20 (julho de 1951) praticamente toda dedicada ao cinema, defendendo um cinema nacional e popular e atacando as produções da Vera Cruz, incapazes de retratar, na opinião do grupo, a realidade brasileira. Por exemplo, na crítica a *Caiçara*, Nelson Pereira dos Santos levantava algumas questões relativas ao seu pretenso caráter nacional:

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pelas forças de reação.

Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falhe inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições

Caiçara é a negação de tudo isto.¹¹

Das reflexões surgidas nos Congressos, do fracasso da Vera Cruz, da reavaliação das chanchadas, em que eram encontrados “elementos valiosos para a formação do núcleo de um gênero popular-brasileiro”,¹² nascem os filmes mais representativos dessa fase do cinema brasileiro, aqueles filmes que significaram a afirmação da produção independente. *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni, *A Carrocinha* (1955), de Agostinho Martins Pereira, *Cara de Fogo* (1958), de Galileu Garcia, todos de temática rural, e *A Estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio, que retratava a vida dos caminhoneiros, além de *Agulha no Palheiro* (1953), de Alex Viany e, principalmente, *Rio Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, crônicas urbanas inspiradas nas idéias neo-realistas, que abriram caminho para um cinema nacional realmente engajado.

¹¹ Santos, Nelson Pereira dos. “Caiçara — Negação do Cinema Brasileiro”. In: *Fundamentos III*, nº 17, São Paulo, janeiro de 1951, p. 45.

¹² Viany, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alhambra/EMBRAFILME, Rio de Janeiro, 1987, pp. 133-134.

Segundo Alex Viany, *Rio, Quarenta Graus*, apesar de ser uma “mistura de drama, comédia, melodrama e chanchada, com interpolações musicais” era “muito mais influenciado pelo neo-realismo italiano do que pela pequena tradição do filme carioca”, o que, a seu ver, não era de todo positivo.¹³ Outros críticos foram atraídos pelo seu caráter eminentemente nacional: “trata-se de um retrato fiel e humano da gente marginal do morro [...]. É uma obra grandiosa, bem brasileira, com a veracidade de ambiente sem retoque algum”, observava Ironides Rodrigues; “Um filme brasileiro no sentido de ‘autenticamente brasileiro’, porque mostra com fidelidade e sensibilidade um aspecto de nossa vida”, afirmava Marcus Pereira. E explicava-se também o que se entendia por nacional:

Aqui “nacional” é tomado no sentido da obra que desenvolve tema nosso, que apresente um problema de nosso tempo e de nosso povo [...]. Porque há realizações e trabalhos feitos no Brasil que nada têm a ver com a luta dos brasileiros. Em *Rio, Quarenta Graus*, ao contrário, sente-se palpitar a vida da cidade, focalizada de um ângulo verdadeiro, por uma inteligência e sensibilidade que não se pode negar ou discutir. Deste modo, a obra passa a ter um valor de documentário, muito embora incompleto dos dramas da grande metrópole.¹⁴

De fato, em seu filme de estréia, Nelson Pereira dos Santos valia-se dos postulados zavattinianos e rossellinianos – por exemplo, a opção pelos deserdados da sorte que, no seu caso, passava também pela questão racial; a escolha de uma técnica de filmagem que permitisse a captação mais imediata da realidade; o próprio título do filme, composto de três elementos como o de *Roma, Cidade Aberta* – para acertar os ponteiros com o cinema nacional.

Em *Rio, Quarenta Graus*, o aspecto mais turístico da então capital federal, esse grande mito construído pelo cinema carioca e mesmo por produções estrangeiras, chocava-se com o “olhar neo-realista” que Nelson Pereira dos Santos lhe lançava. A cidade era ainda a grande protagonista, mas o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: a gente do povo. É bem sintomático, portanto, que a canção que abre e fecha o filme seja o samba *A Voz do Morro*. Se não era a primeira vez que o cinema brasileiro subia o morro, era pelo menos a primeira

¹³ Idem, *ibidem*, p. 134.

¹⁴ Gubernikoff, Giselle. *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: Uma Contribuição ao Estudo de uma Personalidade Artística* (Dissertação de Mestrado), 2 v., ECA, Universidade de São Paulo, 1985, pp. 39-40.

vez, depois de *Favela dos meus Amores*, que se tentava dar uma visão menos folclórica ou idealizada de seus habitantes.¹⁵

Segundo Jean-Claude Bernardet, as limitações que Alex Viany apontava nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, “por estar ele vinculado a um movimento estrangeiro e conseqüentemente insuficientemente vinculado a uma tradição local, mas também por estar mal vinculado ao movimento estrangeiro”, quando na verdade, “a boa assimilação do neo-realismo seria influenciado pelo filme carioca e não pelo neo-realismo”, demonstram que o crítico carioca não havia aprofundado sua reflexão sobre a apropriação cultural praticada pelo cinema brasileiro naquele momento.¹⁶ Segundo Guido Aristarco, a verdadeira novidade do neo-realismo não residia nas filmagens em cenários reais ou no uso dos dialetos e dos atores não-profissionais, mas no fato de levar para a tela a noção de epifania.

O neo-realismo havia descoberto, para o cinema, a “epifania”: parafraseando Joyce, pode-se dizer que, enquanto outros realizadores viam nas coisas somente coisas, um Rossellini e um De Sica viam, ou procuravam ver, algo mais, o “outro lado” escondido daquelas coisas (de uma bicicleta, por exemplo) e dos homens.¹⁷

E é isso que Nelson Pereira dos Santos se propõe fazer em *Rio, Quarenta Graus*, ao virar pelo avesso um dos símbolos mais vistosos da “modernização” que ia tomando conta do país, o Rio de Janeiro – o mais bonito cartão postal brasileiro – e ao destacar o que ele considerava sua face mais autêntica: a favela e seus habitantes. De fato, *Rio*,

¹⁵ Jorge Amado foi um dos mais entusiasmados apreciadores do filme de Humberto Mauro: “O que Humberto Mauro conseguiu tirar da favela [...] é simplesmente extraordinário. O grande morro legendário não aparece nesse filme com a sua fisionomia deturpada. Muito ao contrário Humberto Mauro soube conservar o ar próprio do morro, a sua vida miserável e, no entanto, com tanta beleza. Os pretos e as mulatas do morro que movimentam o filme se revelam além de tudo artistas admiráveis. Estão de uma naturalidade espantosa como se diante deles não estivesse a câmara. Os efeitos de fotografia conseguidos com as ruas da favela estão além de toda e qualquer expectativa. Note-se também, com todos os louvores, a introdução das Escolas de Samba, o maxixe dançado no cabaré, e todas as músicas do filme que são muito boas.” Apud Vieira, p. 145. Cf. também Rodrigues, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*, Globo/Fundação do Cinema Brasileiro-MINC, Rio de Janeiro, 1988, p. 24.

¹⁶ Bernardet, Jean-Claude & Ramos, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*, Contexto/Edusp, São Paulo, 1988, pp. 200-201.

¹⁷ Aristarco, Guido. “Las ‘Epifanías’ del Neorrealismo Italiano”. In: J. Romaguera e E. Rimbau (orgs.). *La Historia y el Cine*, Fontamara, Barcelona, 1983, p. 161.

Quarenta Graus abre com uma série de vistas aéreas de alguns pontos turísticos da cidade, acompanhada de uma música instrumental, o que pode levar a crer que estamos diante de mais um filme do qual será o cenário. Os primeiros letreiros de abertura, no entanto, já desfazem essa impressão: “Nelson Pereira dos Santos apresenta a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em *Rio, 40 Graus*.” No lugar em que tradicionalmente apareceriam os nomes dos principais intérpretes, destaca-se o da cidade, numa clara afirmação de que ela, de mero pano de fundo, foi elevada à categoria de protagonista.

Ao libertar a “cidade maravilhosa” da imobilidade do panorama, Nelson Pereira dos Santos rompe os limites da representação ficcional e amplia os horizontes de sua paisagem, revelando com seu vôo rasantemente o lado pobre e “feito” do Rio, geralmente ocultado nas reconfortantes vistas tomadas do alto. E, ao chamá-la pelo nome com que fora batizada por Estácio de Sá no dia de sua fundação (1º de março de 1565), evoca seu feitiço original, anterior às sucessivas remodelações urbanas que haviam expulsado a população pobre e suas áreas centrais, devolve-lhe um passado em que ainda não imperava “um desejo de ser estrangeiros”, quando a cultura das elites tentava harmonizar-se com as tradições populares na “busca do específico brasileiro”.¹⁸

Cicerones dos itinerários propostos por Nelson Pereira dos Santos nessa redescoberta do Rio são cinco pequenos vendedores de amendoim, habitantes da favela do Morro do Cabuçu, que nos guiam até os pontos de encontro obrigatórios num ensolarado domingo de verão: a Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado.

Ao focalizar os pobres, o filme tem um tom de “telejornal urbano”,¹⁹ graças não só à segmentação da narrativa, mas também à espontaneidade dos diálogos e das interpretações, que faz com que o mundo popular, em vez de ser visto de fora, seja vivido de dentro, através de cada personagem, cuja caracterização, aparentemente, não se acrescenta como pré-estabelecida, mas parece brotar com natura-

¹⁸ Sevcenko, Nicolau. *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 36.

¹⁹ Expressão usada por Glauber Rocha ao se referir ao filme. In: Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/EMBRAFILME, Rio de Janeiro, 1981, p. 280.

lidade diante da câmara que está no seu encalço tanto do morro como no dédalo urbano.

É importante ressaltar, porém, que, mesmo quando retrata os pobres, Nelson Pereira dos Santos não está no âmbito do registro direto, mas da reescrita: de fato, ao se concentrar na focalização de momentos privilegiados é evidente que o filme está apresentando uma realidade outra que, se parece mais verdadeira do que a realidade do dia-a-dia, é exatamente porque foi organizada enquanto espetáculo. Isso, no entanto, não tira de *Rio, Quarenta Graus* o caráter de documento social, pois há momentos em que a câmara capta “distraidamente” fragmentos da realidade não elaborada: é o caso do entorno nas tomadas externas, seja no morro, seja na cidade; é o caso dos objetos do cotidiano, tanto dos pobres como dos ricos. São momentos em que, como diz Marc Ferro, um filme não é apenas um testemunho do imaginário da época, mas é capaz de nos transmitir sua “imagem real”.²⁰ Neste filme Nelson Pereira dos Santos caracteriza o painel sócio-étnico da cidade – composto de lumpesinato, proletariado, classe média, burguesia, pretos, brancos, mulatos, cariocas, nortistas, baianos, portugueses, turcos (seu Nagib, que explora a luz da favela) e turistas (paulistas, americanos, alemães e japoneses, estes rapidamente focalizados na fila do bondinho do Pão de Açúcar) – em que já desponta aquela “concepção *globalizante* da sociedade” que irá se afirmar com o Cinema Novo.²¹

Se em *Rio, Quarenta Graus* a narrativa, em vez de ser linear, é intermitente, é porque para o diretor a realidade não se apresenta como um todo homogêneo, mas de forma fragmentária e descontínua e precisa ser captada em sua evidência mais imediata, porque é dessa instantaneidade que nasce o nosso espanto diante dela. Esse espanto ante o real, dirá Zavattini, “faz precipitar sobre mim, de um lado, um material ‘epifânico’, mesmo em sua banalidade, e, de outro, ao contrário, uma incrível miserabilidade”.²²

Volta assim a noção joyceana de epifania, à qual nos referíamos atrás, isto é, “o momento de uma *aparição* (quando a realidade apare-

²⁰ Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*, Denoël/Gonthier, Paris, 1977, p. 128.

²¹ Bernardet, Jean-Claude. *Trajectoria Crítica*, Polis, São Paulo, 1978, p. 131.

²² Vallora, Marco. “Appunti di Lavoro per un Saggio su Zavattini”. In: *Bianco e Nero*, XLIV (2), apr.-giu., Roma, 1983, p. 69.

ce, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética, ou melhor, quando ela já aparece como uma imagem poética)".²³

E Nelson Pereira dos Santos, também ao olhar para a realidade, busca a pregnância dos fatos e dos objetos: "Devo atender ao universo que me rodeia, tratando de refleti-lo, não em sua aparência, mas naquilo que denuncia a sua própria autenticidade."²⁴ Se sua atitude é descritiva, é um novo tipo de descrição, em que descrever não significa só registrar, mas operar um recorte na realidade e organizar o material visual selecionado para expressá-la. A reconstrução, no entanto, em muitas seqüências de *Rio, Quarenta Graus*, é reduzida ao mínimo para que não se perca a naturalidade, e isso se verifica no sabor autêntico que consegue emprestar às falas populares, na espontaneidade das interpretações dos habitantes do morro, na tendência ao tempo real. São momentos em que, como Vittorio De Sica, Nelson Pereira dos Santos também se revela um diretor da realidade urbana, capaz de percorrê-la seguindo um itinerário não limitado pela trama narrativa. O filme consegue encontrar uma construção dramática coerente com os objetivos do diretor:

Não fiz um panfleto impregnado de "idéias políticas". Fiz e continuarei a fazer filmes que sirvam a nosso povo, refletindo e resgatando ao mesmo tempo a sua valiosa tradição cultural. Quero mostrar que nosso povo, tão humilhado e sofrido, possui uma vontade de viver tão grande que nada o abate. Seus valores morais e humanos, sua alegria e confiança são inextinguíveis, e por isso coloco-me a seu serviço na tarefa de mostrar, sem retoques artificiais, sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que o nosso povo existe.²⁵

Através do encontro de Miro com Alberto,²⁶ ao pacto populista promovido por Vargas, que ancorado na mística do trabalho "harmoniza os dois pólos da escala social, dissolve as contradições capital/traba-

²³ Eco, Umberto. "Sobre uma Noção Joyceana". In: VV. AA. *Joyce e o Romance Moderno*. São Paulo. Editora Documentos, 1969, p. 55.

²⁴ Gubernikoff, Giselle. *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: Uma Contribuição ao Estudo de uma Personalidade Artística*, op. cit., p. 132.

²⁵ Idem, ibidem, p. 96.

²⁶ Miro, ex-namorado de Alice, operária, é morador da favela. Miro sempre brigou por motivos justos, como por ocasião de uma greve de têxteis quando havia enfrentado três policiais. Ele é conhecido como brigão. Alberto é seu colega da tecelagem em que trabalha. Ele e Alice são noivos.

lho ao encontrar um único inimigo para a burguesia e o proletariado, ou para a Nação: o não-trabalhador”,²⁷ *Rio, Quarenta Graus* opõe a aliança entre o malandro que briga com a razão (“O Miro sempre brigou com a razão. E quem tem razão pra brigar, tem mais força pra vencer”, como disse Alcebíades, numa das primeiras seqüências do filme) e o trabalhador que luta por seus interesses, numa equação nitidamente influenciada por Jorge Amado. E se Miro é como Pedro Bala, de *Capitães da Areia*, porque no reencontro com Alberto entende que o seu impulso de revolta encontra na luta organizada contra os opressores das classes populares sua justa canalização, então Miro é também um dos pequenos vendedores de amendoim que se tornou adulto, ou melhor, é a projeção do futuro desses a quem Glauber Rocha chamou “filhos da fome”.²⁸

Com o abraço entre o malandro e o trabalhador, enquanto Alice começa a cantar um samba que ecoa por todo o morro como o grito de afirmação da própria identidade, *Rio, Quarenta Graus* parece auspiciar ao proletariado a passagem da condição de classe em si a de classe para si. E a progressiva tomada de consciência se evidencia nas letras das três músicas que constituem uma espécie de resumo da posição do negro na sociedade brasileira: para ele, a extinção da escravidão (lembrada em *Poeta dos Negros*) e a subsequente inserção como trabalhador livre na realidade urbana (da qual também foi deixado à margem e, portanto, o que é recordado em *Relíquias do Rio Antigo* é o momento que antecede a expulsão) não representaram uma modificação de sua condição social. A senzala foi substituída pela favela no morro, que passou a ser um repositório não só de mão-de-obra barata, mas também dos novos anseios da liberdade e de uma outra forma de cultura que quer ser reconhecida. E é isso que expressa a letra do último samba *A Voz do Morro*, de Zé Kéti, no qual agora reconhecemos o *leitmotiv* de todo o filme:

²⁷ Fabris, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*, Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1990, p. 124.

²⁸ Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Alhambra/EMBRA-FILME, Rio de Janeiro, 1963, p. 284. Foi o cineasta baiano, aliás, que aproximou os vendedores de amendoim de *Rio, Quarenta graus* aos *Capitães de Areia* de Jorge Amado (Amado, Jorge. *Capitães de Areia*, Record, Rio de Janeiro, 1989). Além disso, comparou Miro com Antônio Balduino, o operário grevista de *Jubiabá*, que já fora malandro.

Eu sou o samba,
a voz do morro
sou eu mesmo,
sim, senhor!
Quero mostrar ao mundo
que tenho valor,
eu sou o rei dos terreiros.
Sou o samba,
sou natural aqui do Rio de Janeiro,
sou eu quem leva a alegria
para milhões
de corações brasileiros.
Olha o samba,
queremos samba,
quem está pedindo
é a alma do povo do país.
Viva o samba
que está cantando
esta melodia pro Brasil feliz.

A identificação entre a classe trabalhadora e a raça negra, na qual também se sente a influência de Jorge Amado,²⁹ é outra forma que *Rio, Quarenta Graus* encontra para desmascarar a pretensa unidade social da ideologia populista de Getúlio Vargas, o qual, embora tivesse instituído o Dia da Raça, sublinhava “a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população características convenientes de sua ascendência européia”.³⁰ Por isso o terreiro é o lugar privilegiado e o samba é a expressão cultural por excelência dessa afirmação social e racial. E o canto dos negros ressoa por toda a cidade como a voz que conclamava Pedro Bala para a revolução:

A voz o chama. [...] Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: “companheiros”. Uma voz que convida para a festa da luta. Que é como um samba alegre de negro, como o ressoar dos atabaques nas macumbas. [...] Voz poderosa como nenhuma outra. Porque é uma

²⁹ Por exemplo, em *Jubiabá*, por ocasião da greve que congrega várias categorias de trabalhadores, de diferentes raças, o velho pai de santo explica a Antônio Balduino que “todo pobre agora já virou negro” (Amado, Jorge. *Jubiabá*, Record, Rio de Janeiro, 1987, p. 291). Quanto ao conceito de classe trabalhadora, este é usado em sentido lato para indicar a confusão existente, na cultura daquele período, entre povo e classe operária, considerados praticamente sinônimos. Cf. Rosa, A. Asor, *Scrittori e Popolo*, Roma, 1979.

³⁰ Rodrigues, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*, op. cit., p. 57.

voz que chama para lutar por todos, pelo destino de todos, sem exceção. Voz poderosa como nenhuma outra. Voz que atravessa a cidade e vem de todos os lados. [...] Voz que vem de todos os peitos esfomeados da cidade, de todos os peitos explorados da cidade. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade. A cidade, no dia de primavera, é deslumbradoramente bela. Uma voz de mulher canta a canção da Bahia. Cidade negra e velha, sinos da igreja, ruas calçadas de pedra. Canção da Bahia que uma mulher canta. [...] Voz de toda a cidade pobre da Bahia, voz da liberdade.³¹

Vemos, então, que ao concluir o filme com uma festa – à qual empresta o sentido ideológico de momento de resgate de uma cultura e de conscientização do papel histórico a ser desempenhado por uma classe –, depois de ter-nos mostrado as difíceis condições de vida dos pobres, em geral, “gente de cor”, Nelson Pereira dos Santos volta a afirmar a sua crença (bem zavattiniana) na renovação do homem, na capacidade do povo de tomar o destino nas próprias mãos, assente numa concepção idealista em que lirismo e documento conseguem encontrar justo equilíbrio, numa visão do mundo, que evidentemente deve muito a Jorge Amado, do qual, porém não assimila o tom panfletário, presente até aquele período, na maioria de suas obras.

Embora seja inegável a influência do neo-realismo em *Rio, Quarenta Graus*, é também impossível não reconhecer sua originalidade. Como escrevia Clóvis de Castro Ramon, do *Jornal do Brasil*, não havia dúvidas: tratava-se de “a mais legítima manifestação artística do nosso cinema”.³² Categórico, Glauber Rocha sintetiza: “Explodiu o primeiro filme revolucionário do Terceiro Mundo antes da Revolução Cubana.”³³

Lançado no circuito comercial em março de 1956, até o mês de outubro o filme já havia estreado no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte. Apesar de ter um certo sucesso de bilheteria, *Rio, Quarenta Graus* só agrada ao público burguês e intelectual, em virtude da ênfase excessiva dada à proibição na publicidade do filme. Segundo Nelson Pereira dos Santos, a maior parte dos espectadores esperava um outro tipo de espetáculo: “as pessoas achavam que

³¹ Amado, Jorge. *Capitães da Areia*, op. cit., pp. 228-229.

³² Cit. por *Última Hora*, 26/9/1955. In: Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: Um Sonho Possível do Cinema Brasileiro*, Record, Rio de Janeiro, 1996, p. 125.

³³ Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/EMBRAFILME, Rio de Janeiro, 1981, p. 394.

o filme tinha sido proibido porque tinha mulher nua, coisas incríveis. Então saíam decepcionadas do cinema, dizendo que o filme era ruim, um documentário”.³⁴

De fato, o grande público, acostumado com o acabamento formal das produções hollywoodianas, não consegue compreender a novidade que o filme representa, nem desculpa as deficiências técnicas causadas pela falta de recursos.

O sucesso de crítica de *Rio, Quarenta Graus*, no entanto, prosseguia: depois de ter recebido, em 1955, o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, é selecionado para participar do Festival de Karlovy-Vary, na então Tchecoslováquia,³⁵ em julho de 1956, onde Nelson Pereira dos Santos obtém o Prêmio de Jovem Realizador. Nesse mesmo ano, recebe ainda o Prêmio Saci do jornal *O Estado de São Paulo* e, no IV Festival Cinematográfico do Distrito Federal, é considerado o melhor filme do ano.

Com o dinheiro dos prêmios desse Festival e com o financiamento da Columbia Pictures, o diretor parte para a realização de *Rio, Zona Norte* e prepara a produção de *O Grande Momento*, de Roberto Santos.

Um dos críticos que melhor soube compreender as diferenças entre *Rio, Quarenta Graus* e *Rio, Zona Norte* foi Glauber Rocha:

“Se em *Rio, Quarenta Graus* a câmara narra e expõe com ardor os dramas, as misérias e a contradição da grande cidade, em *Rio, Zona Norte* a câmara estuda o meio, documenta, pergunta, expõe, acumula dados”, observava ele em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ao considerar este filme de Nelson Pereira dos Santos o “primeiro sintoma de realismo-crítico no cinema brasileiro”.³⁶

Em sua argumentação ecoa a distinção lukacsiana entre narrar e descrever.³⁷ De fato, no primeiro filme, o diretor descreve a realidade em sua imediatez, como ela se manifesta diante de seus olhos, no segundo, ao narrar a vida do sambista, procura aprofundar as relações de causa e efeito entre explorados e exploradores.

³⁴ Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: Um Sonho Possível do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 124.

³⁵ Hoje a cidade de Karlovy-Vary pertence à República Tcheca.

³⁶ Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., pp. 86-87.

³⁷ Lukács, György. *Arte e Societá*, 2 v., Editori Riuniti, Roma, 1977, pp. 223-267.

Ao contrário de *Rio, Quarenta Graus*, em que a disposição dos vários segmentos parece obedecer a uma ordem mais aleatória, *Rio, Zona Norte* apresenta uma estrutura mais fechada. Além da construção mais clássica da história, esta se concentra num protagonista, o que permite, sempre segundo Glauber Rocha, “uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais”.³⁸

Se ao analisarmos *Rio, Quarenta Graus*, foi possível apontar uma série de influências neo-realistas (embora a multiplicidade dos “modelos” acabou por afirmar a originalidade do filme), ao falarmos de *Rio, Zona Norte* já não sentimos a necessidade de ter o neo-realismo como um ponto de referência, pois as questões que se evidenciam são outras, como a discussão sobre a cultura popular e a retomada do diálogo com o cinema brasileiro.

Apesar de apresentar como protagonista Grande Otelo, um ator de prestígio popular, e de contar com a participação especial de Ângela Maria, que, em 1954, havia sido “Rainha do Rádio”, *Rio, Zona Norte*, boicotado pelos distribuidores, acabou sendo um fracasso de bilheteria. Ao tentar entender o porquê dessa resposta negativa do grande público, não só em relação a esse filme, mas também a *Rio, Quarenta Graus*, Nelson Pereira dos Santos, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, afirmava:

Esses resultados mostram que o público não tem aceitado nossos filmes, e acredito que é por nossa culpa: ainda não sabemos fazer o filme que seja entendido por todos, porque não dominamos ainda o cinema como meio de expressão, e porque nos faltam tradição, escola e habilidade artesanal. Todos os filmes que fizemos e que faremos não se destinam a meia dúzia de pessoas, mas à grande maioria de nosso povo. E as rendas insignificantes que produziram mostram que não conseguimos ainda transmitir ao povo, com clareza e eficiência, a linguagem de emoção que o atinge diretamente. Não temos, apesar desses insucessos parciais, nenhuma intenção de desistir e abandonar a luta. E continuaremos fiéis à mesma linha de pensamento que inspirou até agora os nossos filmes.³⁹

³⁸ Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 86.

³⁹ Andrade, Joaquim Pedro de & Souza, Cláudio Mello de. “Nelson Pereira dos Santos: O Grande Momento”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 janeiro de 1959.

Alguns anos mais tarde, num depoimento ao *Diário de Notícias* de Salvador, o diretor explicitava melhor essas questões ao ver na in experiência a causa principal da impopularidade de *Rio, Quarenta Graus* e *Rio, Zona Norte*, e na falta de continuidade de trabalho um dos maiores problemas para a afirmação de um cinema que refletisse a realidade nacional.

Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, havia afirmado que foi o impacto causado por *Rio, Quarenta Graus* que o levou a ser cineasta e salientou a importância de *Rio, Zona Norte* para o surgimento de filmes como o seu *Barravento* (1961), *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sarraceni, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e de dois episódios de *Cinco Vezes Favela* (1962): *Couro de Gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade, assim como de *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues.⁴⁰

Vemos então, que se o neo-realismo⁴¹ não era mais um ponto de referência obrigatório, continuava sendo visto como um dos elementos deflagradores dos filmes daqueles realizadores que começavam a interrogar-se sobre a realidade nacional:

Sem o neo-realismo italiano, não teríamos começado e acredito que nenhum país de economia débil[...]. Porque a grande lição do neo-realismo foi a de produzir filmes sem ter que contar com todo o aparato material, econômico, da grande indústria que dominava na época, especialmente a norte-americana[...]. No Brasil, procuramos aprender imediatamente essa lição: ou seja, fazer cinema sem estúdio, com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, voltado para nossa realidade.⁴²

As teorias neo-realistas haviam sido bem assimiladas: com seu humanismo e com o prestígio internacional de suas melhores realizações,

⁴⁰ Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, op. cit., p. 87.

⁴¹ Sobre o neo-realismo italiano, ver também: Masi, Stefano. “Giuseppe De Santis, Neorealista Fuor di Modello”. In: *Cineforum*, XXI (5), Bergamo, mag. 1981, pp. 19-25; Spinazzola, Vittorio. *Cinema e Pubblico: Lo Spettacolo Filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1975; Zavattini, Cesare. *Neorealismo, ecc.*, Bompiani, Milano, 1979.

⁴² Gubernikoff, Giselle. *O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: Uma Contribuição ao Estudo de uma Personalidade Artística*, op. cit., p. 437.

o neo-realismo havia ajudado a fecundar aquelas idéias que abriram caminho para um pensamento e uma prática cinematográfica nacional que das produções dos cineastas independentes levaram ao Cinema Novo e à revisão crítica que ele empreende dos mitos da identidade nacional.⁴³

⁴³ Sobre o Cinema Novo ver também: Aristarco, Guido. *Antologia di Cinema Nuovo 1952-1958: dalla Critica Cinematografica alla Dialettica Culturale*, 2 v., Guaraldi, Rimini/Firenze, 1975, v. I; Barrento, João (org.). *Realismo, Materialismo, Utopia (Uma Polêmica 1935-1940)*, Moraes Editores, Lisboa, 1978; Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista?*, Edusp, São Paulo, 1994; Marinho, Beatriz. "Cacá Diegues: Excesso de Coerência é Falta de Imaginação". In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento "Cultura", São Paulo, 18 de maio de 1991, pp. 1-3; Souza, Carlos Roberto de. *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*, Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1981. Além desses títulos, forma fontes para este trabalho os periódicos: *Anhembi*, São Paulo, 1950; *Fundamentos*, São Paulo, 1948-1955.

Ivete Lara Camargos Walty

Graciliano e Portinari: intelectuais em trânsito

Em trabalho anterior, denominado “Escrita e corpo: faces femininas da América Latina em Octavio Paz”,¹ busquei estabelecer relações entre a figura da Calavera Catrina, presente no mural “Sueño de una tarde de Domingo en la Alameda” (1947-1948), de Diego de Rivera, localizado no Hotel do Prado, na Cidade do México, e a figura da Chingada,² analisada por Octavio Paz, em *El labirinto de la soledad*.³ Li, então, essa alegoria da morte, tão presente no imaginário mexicano, como uma representação da própria terra mexicana, na sua ambigüidade de mãe e prostituta, afirmando que, na busca incessante da origem e da identidade própria, o pintor expõe as entranhas da sociedade mexicana, exibindo a condição político-social do seu povo.

A despeito das decantadas diferenças entre o realismo socialista dos muralistas mexicanos, apoiado na intenção revolucionária, e o realismo crítico da produção cultural brasileira da mesma época, gostaria de estender minhas reflexões sobre configurações de nacionalidade na obra de Rivera e Octavio Paz, para um estudo de obras de Portinari e Graciliano Ramos, no Brasil. Para isso, tomo como referencial a relação entre texto e território, com o objetivo de discutir o desejo de nacionalidade como espaço de afirmação identitária, mesmo que pelo seu aparente desmanche. Aproximo, então, a obra *Vidas secas*, de

¹ In: Maciel, Maria Esther (org.). *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*, Autêntica, Memorial da América Latina, Belo Horizonte, 1999, pp. 137-148.

² Presente na expressão “hijos de la Chingada”, essa figura mítica, segundo Paz, é uma das representações da Maternidade, como a “llorona” ou a “sofrida mãe mexicana”. “A Chingada é a mãe que sofreu, metafórica ou realmente, a ação corrosiva e infamante implícita no verbo que lhe dá o nome”. Esse verbo, em sua pluralidade de significações, contém a idéia de fracasso, de logro. Assim, como demonstra o próprio Paz, traz em si uma carga semântica negativa, fortemente ligada à agressividade e à violência.

³ Paz, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum* (trad. Eliane Zagury), 2ª ed., Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.

Graciliano Ramos, da série *Retirantes*, de Portinari, lendo-os em sua possível relação com o projeto de arte mural mexicana.

Vidas secas foi escrito em 1938, num tempo em que se buscavam novas configurações para a arte e para a nação brasileiras. Foi na mesma época que Portinari utilizou pela primeira vez a temática dos retirantes em sua pintura, retomando-a mais tarde, nos anos 40 e 50 do século XX. Nesse tempo, os intelectuais se viam como responsáveis pela mudança e, apoiados em valores humanistas, visavam a uma vida mais digna e justa para todos. Nesse sentido, ao mostrar que os intelectuais participavam de um projeto de nação veiculado pelo Estado, Daniel Pécaut, afirma:

O imperativo nacional teve ainda outra função: permitiu enunciar os critérios de participação legítima nessa elite. Não mereciam plenamente o título de intelectuais senão os que aceitassem esse imperativo, o que não excluía, contudo, as cisões internas, às vezes muito profundas.⁴

Daniel Pécaut discorre sobre a força do realismo almejado nesse tempo em que “a definição de cultural confundia-se amplamente com a dos intelectuais”, que, autoritários ou não, tinham em comum projetos de fazer ingressar o país na era da civilização. Diz o autor: “Os intelectuais dos anos 20-30 não faziam mais que invocar a ‘realidade nacional’: se havia um título que reivindicassem, era o de ‘realistas’”.⁵

Sem me deter no contexto histórico da época, gostaria de ler o romance *Vidas secas* como uma série de quadros, que contam uma história que se quer real, em comparação com a série de Portinari, também reveladora da realidade nacional, sem as aspas adicionadas por Pécaut. A estrutura de quadros custou ao romance *Vidas secas* uma crítica de Álvaro Lins, que vira como um defeito o fato de os “capítulos assim independentes não se articularem formalmente com bastante firmeza e segurança”.⁶ No entanto, é dela que vou me valer lendo o romance como um possível mural, assim como as pinturas de Portinari sobre os retirantes, que, a despeito de não constituírem efetivamente um mural, têm as marcas desse tipo de composição, de que ele mesmo se vale em outras ocasiões. Esse tipo de produção cultural traz, então,

⁴ Pécaut, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, Ática, São Paulo, 1990, p. 41.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁶ Lins, Álvaro. “Valores e misérias das vidas secas”. In: Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*, 32ª ed., Martins, São Paulo, 1974, p. 37.

representações de ordem política, tanto no nível da enunciação como do enunciado, que permite uma leitura (con)textual desveladora de relações sociais, dentre as quais figura o lugar do intelectual.

O romance, de estrutura circular, começa e termina com a mesma cena, de grande efeito plástico:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.⁷

Essa cena do capítulo intitulado “Mudança”, já clássica na literatura brasileira, repete-se, no capítulo denominado “Fuga”, que encerra o livro.

Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o Sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos – os meninos à frente, conduzindo trouxas de roupa, Sinhá Vitória sob o baú de folha pintado e a cabaça de água, Fabiano atrás de facão de rasto e faca de ponta, a cuia pendurada por uma correia amarrada ao cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira num ombro, o saco da matalotagem no outro. Caminharam bem três léguas antes que a barra do nascente aparecesse.⁸

Nas duas cenas descritas por Graciliano, as figuras são as mesmas, os objetos são os mesmos: as quatro pessoas, o aió, a cuia pendurada na correia, o facão, o baú de folha pintada. Na segunda, não só não há mais a presença da cachorra Baleia, morta em capítulo anterior, como também o papagaio, já mencionado como lembrança, desde o início da narrativa. No quadro final, no entanto, há menção à água e à comida e, o que é mais importante, aos sonhos. O grupo se desloca na fuga da seca, das arribações, dos urubus, da morte. Muitas são as outras cenas que pontilham a narrativa a confirmar os aspectos descritivo e reiterativo que marcam a caminhada das personagens e a evolução do texto:

⁷ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*, op. cit., p. 43.

⁸ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*, op. cit., p. 161.

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

[...]

A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era o culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.⁹

Fabiano e Sinhá Vitória são gente, e, mesmo que sob a ameaça da morte, sonham com um mundo melhor. As crianças, ainda que sem nome, também sonham, também têm querer. No entanto há que se notar o ambíguo jogo que aí se estabelece, já que o animal, caracterizado como gente, morre, enquanto homem, mulher e crianças, animalizados, só se mantêm humanos pelo sonho.

Nos primeiros quadros de Portinari sobre os retirantes, datados de 1936, as personagens, mulheres e crianças de aparência saudável, não apresentam a carga de dramaticidade da segunda fase da temática, quando as figuras esqueléticas arrastam sua desumanização, sua dor petrificada em lágrimas, como bem mostra a crítica específica da arte:

Construídas com pinceladas largas e com um recurso estrutural unitário – a composição piramidal –, as telas da série Retirantes apresentam uma paleta dominada por tons terrosos e cinzas, que realçam o caráter dramático da representação.¹⁰

Além de pintar essa gente em sua desmedida falta, Portinari escreve poemas cujos versos guardam a força das imagens:

[...]

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos

Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos

Doloridos como fagulhas de carvão aceso

Corpos disformes, uns panos sujos,

Rasgados e sem cor, dependurados

Homens de enorme ventre bojudo

Mulheres com trouxas caídas para o lado

[...] ¹¹

⁹ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*, op. cit., p. 44, grifos acrescentados pela autora.

¹⁰ Fabris, Annateresa. *Cândido Portinari*, EDUSP, São Paulo, 1996, p. 114.

¹¹ Portinari, Cândido. *Poemas*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1964, pp. 77-78.



Retirantes – 1944

Nas telas dos anos 40 não parece haver lugar para o sonho ou para a esperança. No quadro *Retirantes* (1944), a morte se configura de forma contundente, tanto na criança/fantasma, no colo da mãe, como na figura do velho com o bastão, que se complementa no urubu, delineando a foice da alegoria universal.

Também *Criança morta*, *Menino morto* e *Enterro na rede*, desde os títulos, concretizariam a supremacia da morte sobre a vida.



Criança morta – 1944

Há que se realçar, no entanto, o subtexto religioso das telas: a imagem da Pietá, no primeiro e no segundo, introduz a idéia de sacrifício e possibilidade de mudança. Em relação ao *Enterro na rede*, afirma Annateresa Fabris:

Ao tratar novamente da morte, Portinari impregna a composição de uma atmosfera de religiosidade. A rede evoca o lençol no qual o corpo do Cristo foi levado à sepultura, o pathos da gestualidade feminina e a muda resignação dos homens lembram as mulheres e os apóstolos em sua triste caminhada para o sepulcro. O Cristo é anônimo como são anônimos todos os retirantes que sulcam o sertão de cruzeis.¹²

¹² Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*, Perspectiva, São Paulo, 1990, p. 116.



Enterro na rede – 1944

Morre-se, pois, para renascer; exhibe-se a morte para que volte a vida. Além disso, o grupo se move sempre. O andar indica a busca, a despeito dos corpos esqueléticos, dos ventres bojudos, da alegoria explícita da morte.

O processo é, pois, complexo. As produções dessa época seriam faces da nação que se queria mudada.

Alguns intelectuais, movidos pela utopia socialista, exibiam para o povo as entranhas do país: seu solo ressecado, suas carcaças, os urubus em revoada, sua gente acossada. Mas se as exibiam é porque acreditavam na mudança e a buscavam. Diz Portinari: “É preciso haver mudança. O homem merece uma existência mais digna. Minha arma é a pintura.”¹³ Em carta à sua esposa Heloísa, em 1936, Graciliano também realça a função da arte realista, na constituição da nacionalidade: “Falar como as outras pessoas sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou com a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante.”¹⁴

¹³ Apud: Fabris, Annateresa. *Cândido Portinari*, op. cit., p. 142.

¹⁴ Ramos, Graciliano. *Cartas*, Record, São Paulo, 1982, p. 161.

Vale lembrar ainda Rivera, quando afirmava:

Tinha a ambição de refletir a genuína expressão da terra. Queria que minhas pinturas refletissem a vida social do México como eu a via e através da realidade do arranjo do presente, deviam-se mostrar às massas as possibilidades do futuro. Procurei ser um condensador da luta e do anelo das massas e um transmissor, providenciando para as massas uma síntese de seus desejos a fim de servi-las como um organizador de consciências e ajudar sua organização social.¹⁵

Octavio Paz que, como já se mostrou, pinta uma caveira entre figuras históricas, discorre explicitamente sobre o que seria o processo de mexicanização em que se inscreve o muralismo:

[...] Por meio da Revolução, o povo mexicano entra dentro de si mesmo, do seu passado e da sua substância, para extrair da sua intimidade, das suas entranhas, a sua filiação.¹⁶

Também Portinari explicitava essa busca identitária, atribuindo à sua geração uma “grande tarefa”: “criar a legítima arte brasileira, sem o convencionalismo dos modelos importados”.¹⁷ Sua proposta, realista, quer explorar o território brasileiro, entendido como texto a ser lido, já que busca a legibilidade dos quadros que pinta. Dessa forma, como em Graciliano Ramos, gente e paisagem não se distinguem. Penso, então, que falar de um menor ou maior relevo da figura humana nos quadros sobre os retirantes ou no livro *Vidas secas* seria impertinente, no sentido de que as figuras já incorporaram a paisagem, são parte dela, mesmo quando dela se retiraram. Os retirantes trazem em seus corpos e gestos a secura da terra, o “vão negro dos urubus”, a ameaça da morte. Não se pense, entretanto, que o texto se fecharia no território brasileiro. O ato de se retirar não se limita ao espaço geográfico, antes se amplia para o social e o existencial, assim como se relaciona com outras temáticas da obra dos dois artistas.

O quadro-texto é para ser lido por todos, já que arte, segundo o pintor, deveria ser elemento de educação e conscientização do povo. Daí a idéia do mural: a arte tornada visível para um grupo maior, impondo “‘à pintura o seu sentido de massa’, para que ela pudesse participar do ‘espírito de classe em luta’”.¹⁸ Não é pois sem razão que

¹⁵ Apud: Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*, op. cit., p. 83.

¹⁶ Apud: Fabris, Annateresa. *Portinari, pintor social*, op. cit., p. 84.

¹⁷ Portinari, Apud: Fabris, Annateresa. *Cândido Portinari*, op. cit., p. 15.

¹⁸ Fabris, Annateresa. *Cândido Portinari*, op. cit., p. 37.

o trabalhador figura em relevo nas telas expressionistas de Portinari: um trabalhador e suas marcas – as mãos e os pés deformados, ligados à terra.



Cana, 1936/40

Os pés descalços do trabalhador de Portinari têm seu correspondente na obra de Graciliano Ramos nos pés de Fabiano, como se pode ver na cena em que ele sofre ao ter que calçar sapatos para ir à festa na cidade:

Aí Fabiano parou, sentou-se, lavou os pés duros, procurando retirar das gretas fundas o barro que lá havia. Sem se enxugar, tentou calçar-se – e foi uma dificuldade: os calcanhares das meias de algodão formaram bolos nos peitos dos pés e as botinas de vaqueta resistiram como virgens. [...] Com raiva excessiva, a que se misturava alguma esperança, deu uma patada violenta no chão. A carne comprimiu-se, os ossos estalaram, a meia molhada rasgou-se e o pé amarrotado se encaixou entre as paredes de vaqueta.¹⁹

¹⁹ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*, op. cit., pp. 112-113.

Esse trabalhador descalço, que se submete às botas do soldado amarelo, está também em *São Bernardo*,²⁰ subjugado, acossado. E, paradoxalmente, em São Bernardo estão também as mãos deformadas daquele que, ao escrever, exhibe suas contradições e as do sistema. Paulo Honório se exhibe como um monstro: “Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.”²¹

Observe-se que, nesse momento, o narrador descreve de forma diferente seu poder, já marcado pelo estranhamento. A figura compacta se rompe, exibindo lacunas e fissuras, e é nessas lacunas que se instala o outro. Vê-se que são exibidas aí não apenas as deformações do trabalhador, mas também as do próprio sistema que o molda. Além disso, explicitam-se as contradições do escritor e a ambigüidade do lugar que ocupa na sociedade. Graciliano discute a função do intelectual instalada na ruptura entre o fazer e o saber. Na figura do narrador/escritor Paulo Honório, em sua tentativa de escrever um livro, se sobrepõem o capitalista ávido de terra e poder e o autor implícito com seu objetivo de denunciar a exploração da terra e do trabalhador. Dessa forma, ao se exhibir como monstro, Paulo Honório também exhibe a monstruosidade do sistema com sua fissuras e lacunas. E em sua caracterização absorve ainda a figura do intelectual, ele próprio um ser despedaçado, como quer Sartre:

Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois, ela só tem os que faz.²²

Etimologicamente, a palavra monstro, conforme mostra Rogério Pereira, comentando Calabrese,²³ “tem dupla faceta: por um lado ele mostra-se, exhibe-se como algo que não está dentro da regra e, por outro lado, ele é um signo de advertência, um agouro, um índice que se presta

²⁰ Ramos, Graciliano. *São Bernardo*, 32ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1979.

²¹ Ramos, Graciliano. *São Bernardo*, op. cit., p. 187.

²² Sartre, Jean Paul. *Em defesa dos intelectuais* (trad. Sergio Goes de Paula), Ática, São Paulo, 1994, p. 31.

²³ Calabrese, Omar. *A idade neobarroca* (trad. Carmem de Carvalho e Artur Mourão), Martins Fontes, São Paulo, 1988.

à interpretação e à adivinhação”.²⁴ O monstro demonstraria, então, o desconhecido, mas sem deixar de lado o familiar.

Tal etimologia confirma, pois, a classificação do intelectual como monstro na medida em que a função daquele seria apontar as contradições do mundo e mostrar-se em sua contradição.

Diz Miguel Rojas Mix:

El nombre de “monstruo” se aplica por igual al ser cuya morfología o cuyos costumbres se apartan de las normas estéticas o éticas. Aplicado a hombre, toma el sentido de extranjero.

[...] Es la identidad del otro. Como se pensaba que el hombre había sido creado a imagen y semejanza de Dios, todo lo que se apartaba de su representación era monstruoso. El hombre occidental era su paradigma; al menos el más perfecto. Como además se pensaba que el cuerpo era reflejo del alma, todo ser “diferente” era considerado dañino o diabólico.²⁵

O intelectual, nesse contexto, assim como o monstro, se relacionaria com a identidade do outro, porque pretende acolher o diferente, sem o ofuscar. Ou, pelo menos, ele saberia reconhecer o outro de si mesmo. Por essa e outras razões, faz-se também ele um monstro, exibindo a sua contradição e a da sociedade.

Graciliano Ramos sente em si mesmo tal contradição e o estranhamento que lhe é conseqüente. Em *Memórias do cárcere*, interroga-se: “Intelectuais? Que diabo significava isso? Inteiarei-me a custo. Designavam-se desse jeito os indivíduos alheios a qualquer ofício manual.”²⁶

Côncio da ambigüidade do seu lugar, não despreza, porém, o poder que este lhe confere. Por isso mesmo em *Memórias do cárcere* explicita, tanto no enunciado quanto na enunciação, a função de denúncia que a escrita pode ter:

²⁴ Pereira, Rogério da Silva. *O monstro e o lugar-comum: alteridade e escritura. Uma leitura de viagem ao México*, de Silviano Santiago, à luz de dois contos de Jorge Luis Borges (Dissertação de Mestrado), PUC-Minas, Belo Horizonte, 1999, p. 30.

²⁵ Rojas Mix, Miguel. “Los monstruos: Mitos de legitimación de la conquista?”. In: Pizarro, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura: A Situação Colonial*, vol. 1, UNICAMP/Memorial, Campinas/SP, 1993, pp. 126-127.

²⁶ Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*, 23ª ed., Record, São Paulo, 1987, vol. 2, p. 12.

Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.

Pagar como? exclamou a personagem.

Contando lá fora o que existe na ilha Grande.

Contando?

Sim, doutor, escrevendo. Pondo tudo isso no papel.

O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:

O senhor é jornalista?

Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correccional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida.²⁷

Como afirma, Silviano Santiago, na esteira da próprio Graciliano, “a escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção à palavra do Outro”.²⁸

Não é sem razão que a obra *Memórias do cárcere* pode ser lida como uma escrita do avesso, uma sintaxe do avesso, a exhibir seus pontos e emendas e não a face harmonizadora da sociedade. Nesse sentido, vale lembrar imagens e cenas da narrativa que podem ser tomadas como metonímias dessa sintaxe, como a cena em que Graciliano veste o paletó do avesso para que lhe não roubem os cigarros, ou a cena em que se enrola no cobertor cheio de manchas de sangue do tuberculoso que acabara de morrer. Também a figura do esqueleto tatuado no pulso do rapaz da portaria de uma das prisões, com a qual ele se identifica, remete às facetas da morte a povoar o corpo, seja o físico, seja o social, seja o da narrativa.

Da mesma forma, os quadros de Portinari mostram a terra calcinada, a alma calcinada dos retirantes. Veja-se, por exemplo, como as figuras infantis, da tela “Os retirantes” exibem os ossos esqueléticos, o branco fantasmagórico ou o estufamento da barriga povoada de vermes. O dentro e o fora se confundem como se confundem vida e morte em cada figura, em cada detalhe plástico ou metafórico. Trata-se, como se pode ver, de lidar com lacunas e fissuras, exibindo as entranhas da sociedade para que elas possam ser mudadas. A arte seria o meio de se atingir tal objetivo, seja a pintura, seja a literatura.

²⁷ Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*, op. cit., vol. 2, p. 158.

²⁸ Santiago, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil”. In: Idem. *Nas malhas da letra*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989, p. 38.

A arte precisa ser construída. A nação precisa ser construída. Delineia-se, pois, um projeto nacionalista, que, no entanto, deve ser percebido como um processo complexo, distanciado do ufanismo romântico e mesmo da antropofagia oswaldiana em sua intenção otimista e bem humorada. O projeto nacionalista desses artistas quer-se crítico e reflexivo, mas nem por isso é menos utópico. Por isso mesmo, muitas vezes, é associado pela crítica ao projeto nacionalista autoritário do governo de Getúlio Vargas, na sua apologia do trabalho. Tanto Graciliano como Portinari partilham, diferentemente, da máquina estatal, mesmo que contrariados. Por outro lado, ambos candidatam-se a deputados pelo Partido Comunista, mas não se submetem a seus ditames sobre o trabalho artístico como os mexicanos teriam subordinado sua estética ao projeto revolucionário.

Assim, mais que falar em revolução ou cooptação, faz-se necessário perceber o processo de negociação tramado na rede de poderes. No livro *Imagens negociadas* Sérgio Miceli descreve com propriedade parte desse “projeto cultural inteiramente formulado e implementado pelos quadros intelectuais e artísticos da classe dirigente”,²⁹ mostrando como os retratos de personalidades importantes da época são fruto de negociações entre o pintor e o retratado, tendo como referente o modelo social vigente. Diz o autor:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação.³⁰

Aproveito-me do sério estudo de Miceli no domínio da pintura para ler as demais produções de Portinari e Graciliano Ramos como parte desse processo de negociação, que, na verdade, envolve um projeto de nação. E essa negociação exige trânsito. Esses intelectuais modernos querem falar pelos dominados e os pintam com cores sombrias, pés e mãos deformados entre ossadas e urubus, num desejo de exibir as ma-

²⁹ Miceli, Sérgio. *Imagens negociadas. Retratos da elite brasileira*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 26.

³⁰ Miceli, Sérgio. *Imagens negociadas. Retratos da elite brasileira*, op. cit., p. 18.

zelas sociais do país para extirpá-las. Para isso, lançam-se em campanhas políticas e pagam o preço da rebeldia. Por outro lado, aceitam convites de déspotas esclarecidos, participando de planos nacionalistas da construção pedagógica de nação. O sonho da revolução alterna-se com a injunção de projetos governamentais regidos pelo fascismo.

Podemos, pois, nos perguntar em que se aproxima tal conjuntura do processo de que nos fala Bhabha, quando afirma:

É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (*nationness*), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.³¹

Guardadas as proporções devidas às diferenças de contextos, pode-se afirmar que o projeto de nação delineado por esses artistas modernistas já se desenvolvia como negociação intersubjetiva e coletiva nas frestas do sistema. Não se trata, no entanto, de uma negociação de minorias, mas de uma negociação em nome das minorias, no seio da própria elite.

Ocorre que, ao pintar a nação com suas mazelas, o pintor/escritor esboça-se ou é esboçado também em suas contradições. Não é sem razão que Miceli mostra como o retrato de Graciliano Ramos feito por Portinari obedece à “intenção de moldar uma figura sofrida em condições de constituir um lembrete político das arbitrariedades do regime.”³² A imagem encomendada do autor é como a imagem encomendada da nação: traz em si as contradições que a constroem.

Nesse sentido, penso que posso ampliar a fala de Graciliano Ramos quando afirmava: “Quando, há alguns anos, desconhecidos, encolhidos e magros, descemos das nossas terras miseráveis, éramos retirantes, os flagelados da literatura.”³³ É que o pintor e o escritor são como os retirantes que tanto os impressionam: andam movidos por um desejo de sobrevivência, exibindo os pés gretados, a terra gretada. Os deslocamentos entre um lugar e outro, seja físico, seja social, evidenciam a impossibilidade da permanência, da fixidez, da imposição de

³¹ Bhabha, Homi. *O local da cultura* (trad. Myriam Ávila et al.), Editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998, p. 20.

³² Miceli, Sérgio. *Imagens negociadas. Retratos da elite brasileira*, op. cit., p. 99.

³³ Ramos, Graciliano. *Linhas Tortas* (obra póstuma), 3ª ed., Record, São Paulo, 1975, p. 188.

modelos artísticos ou políticos, tanto do lado do poder constituído como do lado dos que o afrontam. Escritores modernos que se pretendem redentores, mesmo que o neguem, mas suas mãos são deformadas porque, como Paulo Honório ou Fabiano, estão inseridos em uma sintaxe político-cultural. Arma-se, pois, um jogo entre a sintaxe ditada pelo regime e uma sintaxe do avesso, que gera uma escrita que mostra seus pontos, seus alinhavos.

A nação que eles querem construída é falida no próprio movimento de construção, o que não a invalida. Ao contrário, justamente por isso, podemos percebê-la em movimento, em travessia como a dos retirantes movidos pelo desejo.

Rubens Alves Pereira

Sertão – Sevilha: João Cabral e outros auto-retratos

“Eu detesto tudo que está desligado da realidade. Eu nasci sem transcendência. Eu sou incapaz de transcendência. A única transcendência que eu tenho a impressão de que sou capaz é o medo da morte”, disse João Cabral de Melo Neto.¹ Dizia ainda “não acreditar em Deus”, porque era materialista, mas paradoxalmente sofria com a idéia de “inferno”. O poeta de imaginação concreta e versos lúcidos, que no dia 9 de janeiro de 2000 faria oitenta anos, conseguiu livrar-se de uma dor de cabeça que o acompanhou por quase toda a vida,² mas não conseguiu expurgar o arraigado medo da morte que o atemorizava desde a infância, quando estudou num colégio religioso e, costumava dizer, passou a temer “o inferno, porque os padres sempre [o] atormentaram com ele”.³

A dor de cabeça rendeu pelo menos o poema “Num monumento à aspirina”,⁴ em que o “comprimido”, lente solar, “prefigura o clima e reenfoca, para o corpo inteiro,/ o barroso de ao redor, e o reafina”. Se a dor concreta precisa de um lenitivo para que se perceba “o cartesiano de tudo nesse clima” em que vive o poeta, a “dor” abstrata de uma perda, a “dor” de uma “ausência” profunda, ao contrário, precisa ser instigada, mobilizada por instrumentos vivos e cortantes (bala,

¹ Entrevista publicada na revista *34 Letras*, nº 3, Rio de Janeiro, março de 1998, p. 45.

² “Durante cinco décadas, uma dor de cabeça infernal acompanhou o poeta João Cabral de Melo Neto. Apareceu quando ele tinha 16 anos e sumiu quando já havia completado 66, tão misteriosamente quanto começara. Era um tormento contínuo, sem trégua, capaz inclusive de arrancá-lo do sono” (Graieb, Carlos. “A vida severina de Cabral”. In: *Veja*, Rio de Janeiro, 27 de maio 1998, pp. 158-159). A descrição de Graieb faz lembrar as imagens intestinais de “Uma faca só lâmina”, macerando o corpo do poeta.

³ João Cabral estudou no Colégio de Ponte d’Uchoa, dos Irmãos Maristas, em Recife, de 1930 a 1935, quando conclui o secundário.

⁴ Melo Neto, João Cabral de (1966). *A educação pela pedra e depois*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

relógio, faca) no poema “Uma faca só lâmina”. Enquanto a aspirina ameniza a dor e “reafina” o enfoque do mundo, a “faca só lâmina” perscruta o vazio na interioridade do corpo, numa afirmação trágica da vida que ativa o olhar crítico e a percepção poética do autor.

Quanto à presença pungente da morte na vida e nos versos de Cabral, há um curioso depoimento do próprio poeta: “um grande psiquiatra de Madri”, Lòpez Ibor, com quem Cabral se consultou por estar “meio angustiado”, identifica na coletânea *Duas águas*⁵ (que lhe foi dada por seu cliente, a pedido) uma forte presença da morte, ao que o poeta retruca: “Doutor Lòpez Ibor, o senhor naturalmente está se referindo a *Morte e vida severina*, esse tipo de coisa. A morte de que eu falo não é a morte individual, rilkeana: é a morte social.” A resposta do médico surpreende Cabral: “Aí é que você está enganado. Isso é uma maneira pela qual você está falando na sua morte sem falar, como Rilke, na primeira pessoa. De forma que a sua obsessão pela morte é tão grande que o senhor é interessado pela miséria.” Ante a inesperada resposta, o poeta considera a sua origem, de “uma família de senhores de engenho”, pertencente a uma classe “portanto responsável por aquela miséria”, e diz ao psiquiatra: “realmente, talvez seja meu pavor da morte que me dê sensibilidade para essa miséria social”.⁶

Por estes casos exemplares que confundem razão e emoção (lucidez solar e força “infernai” da morte, corpos sensíveis e dores subjetivas, imagens concretas e fantasmas interiores), percebe-se o quanto é complexa a obra de João Cabral, e terrivelmente sugestivo seu universo imaginário, neste cruzamento de linhas que perpassam texto e testemunho, “corpo” e linguagem, e que determinam imagens recorrentes na sua escrita. A própria concepção das *duas águas* pontua, didaticamente, dimensões inerentes a uma poética que busca conciliar suas raízes regionais com os vôos construtivistas da composição medida por uma universalidade estrutural e auto-referente.

Pelo testemunho pessoal, chega-se mais uma vez ao contexto nordestino, território de morte e vida para Cabral: “o homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do

⁵ Melo Neto, João Cabral de. “Duas Águas”. In: Idem. *Poemas Reunidos*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1956.

⁶ Entrevista publicada na revista *34 Letras*, op. cit., pp. 39-40.

pernambucano, eu nada sou”.⁷ Com a mesma postura crítica, ele reflete: “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro.”⁸ Este movimento aparentemente simples e definitivo, “de fora para dentro”, não se esgota num construtivismo abstrato que vai da língua ao texto, da razão formal à formalização de uma razão poética autocentrada. O círculo vicioso da linguagem fende-se ante às razões da “pedra” e do “corpo”. As imagens projetam-se num devir⁹ incessante, atravessadas simultaneamente pelas intensidades do mundo e da fala.

Assim, “de fora para dentro” torna-se um processo reversível, “de dentro para fora”, da composição para os compostos sócio-culturais; ou ainda, torna-se um movimento descentrado, que sobrepõe o mundo – efeito do concreto, ao texto – dispositivo de imagens. A subversão de planos, a inversão de direcionamento e as reversibilidades perceptivas são estratégias fundantes da poesia de João Cabral; o *fora* e o *dentro* passam por muitas mediações e por deslocamentos contínuos. No processo, diluem-se as fronteiras entre os dois pólos*aparentemente opositivos: o *fora*, inicialmente visto sob a égide da impessoalidade e do racionalismo construtivista, e o *dentro*, contextual-

⁷ Entrevista a Marques Gastão, *Diário de Lisboa*, 3 de maio de 1958. In: Athayde, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, Nova Fronteira/FBN: Rio de Janeiro, Universidade de Mogi das Cruzes: São Paulo, 1998). Em 1992, Cabral diria, numa entrevista a Marília Martins: “Tem um comentário que o Mário Faustino fez uma vez que até hoje me enche de orgulho. Ele disse: ‘O senhor João Cabral é um poeta para quem a história existe, a geografia existe e a sociologia existe’” (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 31 de agosto).

⁸ Entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*, nº 1, Instituto Moreira Sales, São Paulo, março de 1996.

⁹ O “devir”, na perspectiva metafenomenológica de Gilles Deleuze, articula-se com os conceitos de “atual”, “virtual”, “singularidade” e “multiplicidade”. Segundo ele, “a filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. [...] Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades”. “O virtual nunca é independente das singularidades que o recortam e o dividem no plano da imanência. Como mostrou Leibniz, a força é um virtual em curso de atualização, tanto quanto o espaço no qual ela se desloca”. In: Alliez, Éric. *Deleuze filosofia virtual* (trad. de Heloisa B. S. Rocha), ed. 34, São Paulo, 1996, pp. 49 e 51.

mente inserido na ordem intrínseca de um mundo-sertão. Ambos, texto e mundo, englobados e englobantes; cada um, ato e reflexo ao mesmo tempo.

1. Em branco e preto

AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

João Cabral¹⁰

A edição da *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto (volume único)¹¹ traz na *folha de rosto* um retrato de Cabral, pintado por Percy Deane, no qual uma luz metálica desnuda a face magra e sóbria do poeta pernambucano. No verso desta folha, um retrato poético escrito por Vinicius de Moraes, sugestivamente intitulado “Retrato, à sua maneira (João Cabral de Melo Neto)”.

Interessa-me, aqui, apenas a segunda representação, a qual motivará uma retificação de Cabral, espécie de auto-retrato intitulado “Resposta a Vinicius de Moraes”, poema publicado em *Museu de tudo*.¹² Este diálogo em torno da identificação do poeta tem seu ponto de convergência nas concepções do *diamante*, que por sua vez, atualizam imagens caras ao universo de João Cabral: pedra e luz. Neste sentido, “Retrato” e “Resposta” dialogam de perto com o poema “De um avião”, criando um contexto figurativo bastante propício à percepção de imagens fundantes da poética cabralina.

¹⁰ In: Melo Neto, João Cabral de. *A escola das facas*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1980.

¹¹ Melo Neto, João Cabral de. *Obra completa: João Cabral de Melo Neto*, Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

¹² Melo Neto, João Cabral de. *Museu de tudo*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1975.

RETRATO, À SUA MANEIRA
(JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

Magro entre pedras
Calcárias possível
Pergaminho para
A anotação gráfica

O grafito Grave
Narr poema o
Fêmur fraterno
Radiografável a

Olho nu árid
Como o deserto
E além Tu
Irmão totem aedo

Exato e provável
No friso do tempo
Adiante Ave
Camarada diamante!

Vinicius de Moraes

“Magro entre pedras”/ “Camarada diamante!”. Nestes versos limítrofes percebe-se o movimento ascendente que faz da “pedra-pergaminho” o instrumento de lapidação poética que leva ao “exato e provável”/ “camarada diamante”. Vinicius procura imitar o processo de transfiguração poética, imposto pelo “olho nu” de João Cabral, que apreende das formas rústicas e “áridas”, ásperas e secas, os signos de uma poesia que se quer clara e *exata*. Operando sobre um mundo avesso e hostil, o homem “magro”, de “olho nu árid(o) como o deserto”, emerge sacralizado, “irmão totem aedo”, à semelhança do “diamante”, pedra que, geometricamente lapidada, distingue-se entre as pedras por seu brilho e densidade.

Buscando operar o verso à maneira do homenageado, Vinicius de Moraes imprime ao poema uma dicção acentuadamente fraturada e cortante, pautada numa justaposição de palavras que desestrutura a sintaxe regular, e em versos curtos que favorecem o dizer incisivo com seus rasgos semânticos. Contudo, insinua-se um caráter sacro, quase teleológico (“Exato e provável”/ “No friso do tempo”), na concepção do *retrato*, o que certamente destoaria da imagem de Cabral, poeta que requer a dureza e a luz penetrantes do diamante, mas não a sua formapreciosidade, a sua aura de ave rara e distante do mundo real.

Digo que apenas se *insinua* porque há nos versos de Vinicius toda uma dimensão de engajamento na própria imagem do *diamante*, nuançada que está pela palavra “Camarada”, vocábulo historicamente marcado por um ideal revolucionário de cunho marxista. Reforçando esta perspectiva de engajamento social, o penúltimo verso (*Adiante Ave*) tem uma natureza acentuadamente exortativa e marcial, indicando uma postura combativa atribuída a João Cabral (mas que, em termos de estilo, é anticabralino).

A última estrofe, é certo, não traça um *retrato* de Cabral à *sua maneira*, sobretudo pelo tom grandiloquente dos versos finais. Contudo, ela não deixa de apontar elementos relevantes da poética cabralina, seja pela perspectiva cubista contida nas imagens dos dois primeiros versos da estrofe (“Exato e provável”/ “No friso do tempo”), ou ainda pela indicação do comprometimento social inerente à poesia de João Cabral.

Em sua “Resposta a Vinicius de Moraes”, que traz como dedicatória o verso “Camarada diamante!” (retornando à origem o verso-síntese de Vinicius), o poeta pernambucano fixa-se na imagem do *diamante*, que já havia sido engenhosamente erigida e rasurada em “De um avião”.¹³ Por essa via, Cabral procura redefinir o seu, agora sim, autorretrato verdadeiramente à *sua maneira*:

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:

¹³ In: Melo Neto, João Cabral de. *Quaderna, 1956-1959*, Guimarães Editores, Lisboa, 1960. Em “De um avião”, o poeta empreende um deslocamento perceptivo que vai “da coisa à sua memória”, tendo na “luz de diamante puro” um ponto de inflexão do olhar, que é quando a racionalização do processo figurativo chega ao extremo, e então dobra-se, criando uma zona de configuração estética comprometida com a textura do real, com a topografia humana e regional. João Cabral parece querer aparelhar-se com as várias categorias estéticas da modernidade, absorvendo-lhes algumas perspectivas de composição, para então mergulhar em si, e da “memória” seletiva extrair o próprio vocabulário poético, radicalmente comprometido com o mundo-sertão pernambucano. O movimento que vai da “coisa à sua memória” atravessa as conquistas formais enfileiradas pelas vanguardas modernistas, em direção ao homem, “núcleo de seu núcleo”.

com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.

O poeta reafirma a sua opção pela pedra opaca do real, geradora de luz poética, em detrimento de uma estética limpa, “diamante puro”, com seu brilho que incandesce e suas formas que apagam as marcas ásperas de uma realidade referencializada no solo sertanejo do poeta.

Dizendo-se “diamante opaco”, Cabral quer redimensionar a imagem criada por Vinicius, evitando o que por ventura aquela idéia de “Camarada diamante” tenha de idealizadora, ou de retórica romântica, heróica. Nega-se o “cristal raro”, afirma-se a “pedra” com sua “aresta” e seu “impacto”. Cabral ataca ainda a idéia de naturalidade, de inspiração, na origem da poesia (“Não sou um diamante nato”) e reafirma a natureza construtiva do ato poético ([trabalho com] “o aço do diamante industrial, barato”). O poeta do “cacto”, também aqui, busca desfazer o “diamante puro”, enquanto teleologia da forma ou pura luminosidade retórica, substituindo-o pelos elementos duros e cortantes do seu universo existencial, da sua “memória” regionalista.

“Diamante opaco”, João Cabral é um operário do verso, manejando o seu objeto com o “impacto: com a pedra, a aresta, com o aço do diamante industrial”. É a sua opção pela coisa concreta, caroço do verbo em esgrima poética.

“Incapaz do vago”, mas não da forma abstrata, geométrica, Cabral impõe um equilíbrio instável à expressão poética, referendada pela força substantiva do mundo concreto, submetida a uma dinâmica figurativa de natureza estrutural e transcendente. De um lado, a presença das coisas físicas, a narratividade do mundo terrestre, o volume concreto da experiência vivencial (o homem em seu meio e nas relações sociais); de outro, a experiência das formas estéticas, a mutação das estruturas perceptivas, o jogo das referências abstratas que perpassam os mecanismos formais da linguagem.¹⁴

¹⁴ O movimento de construção/desconstrução do “diamante” no poema “De um avião” explicita bem o processo (intrinsecamente) cambiante, que vai dos enredos que se situam ao nível do real, no solo material da vida, às estruturas que avançam em direção ao infinito (ou à perda) da representação, ao brilho intenso e abstrato da composição. A estratégia cabralina é intensificar um lado, ou um dado primário, para acender o outro, ou uma construção de linguagens. E vice-versa: intensificar as formas-linguagem para fosforescer o real, o corpo do mundo.

Embutir um Sertão na linguagem, submeter o verso a uma *idéia fixa*, transgredir os corpos do mundo nas transmutações das imagens – são estes alguns paradoxos fundamentais da poesia cabralina. Paradoxos que, no poema “Autocrítica”, assumem uma disposição contrastiva que o autor chama de *demência*.

A contestada imagem do “cristal raro”, na “Resposta a Vinicius”, equivale, em “Autocrítica”, à metáfora que nega o “falar rico”. Contra tal *falar* o poeta foi *vacinado* pela experiência de nascer e crescer em Pernambuco, entre cabras e pedras, a ver o buraco da fome e as *coisas do não* que acompanham os *severinos*. No lado oposto do seco Sertão, aparece na vida e na poesia de Cabral a *fêmea e viva* Andaluzia. Esta, espanta-se o poeta, deu-lhe “desafio demente: em verso, dar a ver Sertão e Sevilha”. Os dois últimos versos, pela maneira contundente de justapor elementos díspares, dão a ver os próprios desafios da criação como uma luta do construir contra o endossar, do subverter contra o automatizar.

Esta *luta* ganha intensa visibilidade no poema “O sim contra o sim”,¹⁵ ao passar em revista as estratégias de composição de poetas e artistas plásticos que têm afinidade com o processo de composição do próprio poeta. Destacarei, neste poema, apenas a parte dedicada a Miró:

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

Não se trata simplesmente da velha dialética “forma e conteúdo”, mas sobretudo de uma intensa percepção de mundo como energia estruturante, e de arte, como vida estruturada.

¹⁵ Melo Neto, João Cabral de. *Serial, 1959-1961*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1961.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomçar-se.

Enxertar a mão esquerda na direita, unir ao rigor da mão destra o frescor da canhestra. A estratégia de Miró, na bela transfiguração poética de Cabral, é injetar *vida* na técnica que se torna fórmula, é resgatar o dinamismo dos elementos padronizados, é subverter o padrão institucionalizado de conduzir a linha. O poema de Cabral demarca, nesta imagem do pintor, um ponto de interseção entre a narratividade do mundo, inerente à desregulada “mão esquerda”, e a normatividade do esquadro, inerente à disciplina formalista da “mão direita”.

Este poema sobre o pintor catalão retoma algumas idéias básicas do ensaio de Cabral sobre “Joan Miró”, que propõe justamente o composto de rigor formal e liberdade expressiva na base da representação pictórica. Quebrar o estatismo da estrutura renascentista do quadro e criar novas melodias com a linha são atitudes estéticas adotadas por Miró, conforme destaca João Cabral no seu ensaio de 1950, e no poema dedicado ao pintor: “reaprende a cada linha,/ cada instante, a recomçar-se”.

O tensionado movimento entre abstração e representação, entre estrutura e *mythos*, entre a arte como técnica, domínio da força formal, e a *vida* como improviso, domínio da força vital, em liberdade, movimento que perpassa as obras dos dois artistas, ganha evidência auto-crítica e expressividade formal em alguns retratos e auto-retratos pintados por Miró. Em *Retrato de E. C. Ricart*, 1917 (anexo), vê-se no primeiro plano a figura sobrecarregada de Ricart, retratada com cores e formas violentas. O fundo do quadro parece projetar a figura do pintor para duas dimensões díspares: a do construtivismo abstrato, de um lado, e a da representação figurativa, do outro.

Do lado esquerdo do retrato de Ricart, um fundo amarelo, liso e uniforme, com uma paleta à altura do seu rosto, remete ao abstracionismo da arte moderna; do lado direito, uma típica estampa japonesa, com suas figuras e cenas delineadas por traços finos e detalhistas, repõe a riqueza narrativa do mundo. Ainda no lado direito, parte baixa do quadro, sobre um fundo amarelo com tons alaranjados, a assinatura de Miró dentro de um pequeno retângulo na vertical, conotando uma espécie de primitivismo sincrético anelado pelos traços infantis e coloridos das letras.

Dois anos depois, em 1919, Miró pinta um instigante *Auto-Retrato* (anexo) em que sua figura também aparece como que repartida em dois hemisférios diversos, representados pela camisa encarnada: do lado esquerdo da camisa, predomina uma estampa de ângulos cubistas, enquanto do lado direito, sobre um fundo ainda angulado, o pintor traça o bordado da camisa numa estampa mais realista. Vejamos o que diz Janis Mink sobre este quadro em que Miró, a exemplo de outras composições, “associa elementos pormenorizados a elementos cubistas”:

Tem-se a impressão de que Miró necessita de um fundo abstrato para melhor valorizar cada singularidade: neste caso, o rosto [...]. Enquanto um lado do pijama apresenta, sem dúvida, o seu tema original, o outro lado faz aparecer um conjunto equilibrado de rugas e de concavidades triangulares, de inspiração claramente cubista.

A camisa que Miró vestiu simboliza a sua maneira de considerar o novíssimo cubismo como uma simples peça de roupa que está na moda vestindo os objetos que pinta.¹⁶

O quadro articula um procedimento cambiante entre mundo e linguagem (entre o recorte abstrato da tela e o traçado concreto das figuras), o qual diferencia “O sim contra o sim” de Miró do de Mondrian, considerando-se a seguinte descrição do ato criador deste último, feita no referido poema:

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.¹⁷

Enquanto Miró, ao enxertar a mão esquerda no braço direito, recupera o frescor dos seus traços e preserva o movimento *vivo*, expressionista, do seu corpo na composição do quadro, Mondrian enxerta instrumentos de precisão geométrica no braço destro, reforçando os gestos construtivistas em direção a um processo crescente de abstração. O pintor holandês explora com rigor os “valores primários ou estruturais da visão: a linha, o plano, a cor”, levando a racionalidade

¹⁶ Mink, Janis. *Miró* (trad. de Alice Milheiro/Lisboa), Benedikt Taschen, Köln/ Alemanha, 1994, p. 24, grifos meus.

¹⁷ Melo Neto, João Cabral de. “Serial”. In: Idem. *Obra Completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994, p. 299.

do Cubismo às últimas conseqüências.¹⁸ Em Miró, como em João Cabral, a *camisa* das formas geométricas e abstratas (mítica ou cósmica no pintor, clara e incisiva no poeta) não pode apagar a pele sensível do real, nem diluir o *corpo* histórico do artista, que traz para o seu universo criativo o esquema universal das formas e a textura regional dos objetos *narrados*.

Vejamos agora mais dois *auto-retratos* de Miró (*Auto-Retrato I*, 1937-1938, e *Auto-Retrato*, 1937-1960, anexos), em que as articulações formais, e as concepções estético-filosóficas depreendidas, permitem um exercício comparativo mais pontual com poemas cabralinos. Esses quadros de Miró possibilitam um enfoque determinado pela ambígua simbologia do *diamante*, tendo em vista a maneira como esta catalisadora imagem de pedra preciosa configurou os poemas vistos acima, os (*Auto*)*Retratos* de Cabral.

O quadro de 1937 (grafite e óleo sobre tela, 146 x 97 cm) tem o aspecto transparente e luminoso de um cristal, trabalhado com traços finos e recortes que lembram planos cubistas. A composição ressent-se de um certo exagero de traços e elementos ornamentais, numa espécie de maneirismo. É como se Miró buscasse a textura e o brilho de um "cristal raro", para lembrar aqui a expressão de João Cabral. Diante de um espelho de ampliação, por vários meses o pintor se aplicou na composição *très minutieusement* do Auto-Retrato.

Sobre o quadro, diz Walter Erben:

Este retrato do artista, realizado durante um trabalho de vários meses diante de um espelho, parece ser trespassado por uma luz que vem do interior, graças à aplicação clara e transparente da pintura a óleo. Os olhos brilham como estrelas; toda a face é um único cosmos estrelado.¹⁹

¹⁸ Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna* (trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti), 5ª reimpressão, Companhia das Letras, São Paulo, 1998, p. 409. Segundo ainda o crítico de arte, na obra de Piet Mondrian "não deve existir relações de força, e sim relações métricas, proporcionais" (idem, ibidem, p. 412). Explica Giulio Carlo Argan, tomando *Composição* de 1927: "É uma superfície 'impressionada' com poucas cores: branco, negro, vermelho, amarelo, azul. É o painel pictórico dos impressionistas, transformado pelos cubistas em painel plástico: para Mondrian, o limite de um e outro é o caráter empírico. Para fazer uma pintura que tenha o rigor e a dignidade da ciência, Mondrian propõe transformar a superfície (empírica) em plano (entidade matemática)" (idem, ibidem, pp. 409 e 412).

¹⁹ Erben, Walter. *Miró, 1893-1983 — L'homme et son œuvre*, Traduction Française, Editions André Sauret et Françoise Laugier, Benedikt Taschenbuch, Alemanha, 1993, p. 85.

Embora estruturalmente afetada por um preciosismo maneirista, a sua vitalidade reside substancialmente na energia pictórica do fundo incandescente, contrabalançada pela plasticidade metálica, um tanto cubista, da figura cristalina do pintor. O busto de Miró é composto por um processo ativo que faz interagir matéria e energia, fundo e forma num cruzamento indistinto de caracteres.

O quadro, contudo, parece não ter se apascentado no universo auto-representativo de Miró, que, muitos anos depois, renega justamente o que ele tem de refinamento, o seu brilho de “diamante puro”. Em 1960, ele literalmente sobrepõe a esta figura um outro *Auto-Retrato*, em que predomina a vitalidade dos traços simples, característicos do seu primitivismo sincrético, em que a percepção “infantil” também faz lembrar inscrições arcaicas em paredes de caverna. Sobre esse quadro, explica o próprio Miró:

Eu fiz um desenho grande, maior que o natural. Ele foi vendido e levado para a América. [...] Um dia, decidi continuar o Auto-Retrato. Eu pinte sobre o desenho [uma ampliação fotográfica] uma nova versão, um aprimoramento, uma síntese. Mas a pintura nova segue a antiga, o contorno segue olhos, os ombros. Há dois retratos agora, um atrás do outro.²⁰

Para o pintor, esses traços negros e grossos, acompanhados por pequenas manchas de cor e formando uma silhueta que busca destruir a sofisticação da antiga figura, ao macular o brilho cristalino do seu *Retrato*, na verdade ativam-se como “uma clarificação, uma síntese” da sua personalidade artística. Foi preciso construir para depois desfazer o brilho imaculado do *diamante*, numa lapidação invertida em que predomina o *impacto* primitivo dos traços rústicos. Joan Miró vai optar por uma estética que não aprisione nem esterilize a sua face com o brilho ilusório e fácil das fórmulas prontas, com a comodidade do olhar enquadrado, com o sofisticado e auto-suficiente exercício da abstração.

Já o poeta pernambucano, com as irreverentes imagens que lhe são peculiares, também não se deixa deslumbrar pelas soluções fáceis do improvisado, nem se deixa tutelar pelo brilho equívoco do virtuosismo. Da mesma maneira que Miró, no traçado de sua formação estética, João

²⁰ Punyet-Miró, Juan et Lolivier-Rahola, Gloria. *Joan Miró: le peintre aux étoiles*, Découvertes Gallimard, Paris, 1993, p. 99. Veja-se também: Miró, Joan. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard/Joan Miró* (trad. de Neide Luzia de Rezende), 4ª ed., Estação Liberdade, São Paulo, 1992.

Cabral sobrepõe à irreverência do olhar surrealista, a marcação estrutural do prisma cubista. Ele contrabalança o racionalismo geométrico deste, com o fluxo psíquico daquela.

Nordeste e Não Nordeste, na poesia de João Cabral, trazem os componentes de um imaginário selvagem e transgressor, gestado nas dobras da linguagem e do mundo, sobretudo de um mundo Sertão povoado de coisas exatas como uma pedra, de seres magros como Severino, de discursos claros como o solar, de desafios inflexíveis como o da presença da morte.

O rigor da forma não perde o calor das coisas. O fundo permuta suas propriedades com as figuras, a superfície sensível preserva a energia dinâmica do mundo, a estrutura da composição enovela-se nos dilemas do homem.

Anexos: Cuadros de Miró

Retrato de E. C. Ricart, 1917



Auto-Retrato, 1919



Auto-Retrato I, 1937/38



Auto-Retrato II, 1937-1960

Janina Klawe

Olhares de além-mar: os brasis dos pintores poloneses

A Polônia não pode vangloriar-se de obras de tão grande valor como as de artistas holandeses, franceses ou ingleses que deixaram tantas imagens do Brasil antigo e moderno. Todavia, pensamos que seria injusto esquecer os seis pintores-desenhadores que pretendemos apresentar nesta comunicação.

Houve poloneses no Brasil já no século XVII, porém eles tinham sido soldados contratados por holandeses para lutar contra os portugueses e luso-brasileiros, no norte do País. Suponhamos que a eles se deve a existência, em alguns museus poloneses, de obras dos pintores holandeses que chegaram ao Brasil durante o governo de Maurício de Nassau. Aliás, nesse mesmo século, fizeram escala no Brasil missionários poloneses que se dirigiam nos navios portugueses para a Ásia como atestam, por exemplo, Michal Boim e Wojciech Mecinski, nos depoimentos sobre a sua – curta decerto – estadia nas costas brasileiras.

No século XIX, depois da queda de Napoleão, alguns oficiais e soldados poloneses, que lutavam no seu exército, procuraram a América, inclusive o Brasil, para fixar residência. Nos anos 1824-1829, quando se iniciou a emigração alemã para o Brasil, havia também os poloneses, provenientes dos territórios da Polônia ocupados pela Prússia. O fracasso da revolução polonesa de novembro de 1831, contra a ocupação russa, provocou uma onda de emigração de milhares de poloneses, que procuravam refúgio em alguns países europeus, mas também na América do Sul, inclusive no Brasil.

Todavia a vida cultural na Polônia continuava. Em 1837 – por exemplo – foi publicada em Varsóvia a tradução de um livro de Jules Sebastien César Dumont d'Urville (1790-1842), famoso navegador francês do século XIX, talentoso escritor e desenhador. O título do livro é *Voyage pittoresque autour du monde en 1834-1836* e a obra contém 117 gravuras. Mas na versão polonesa (Podróż malownicza okolo swiata

w latach 1834-1836) as gravuras são de autoria de Frédéric Cristoforo Dietrich (1779-1847), um alemão polonizado, que desde 1819 fixou residência em Varsóvia onde casou com uma polonesa e onde nasceu o seu filho Adolfo. Dietrich não copiou as gravuras do autor francês, ele somente procurou nelas informações indispensáveis, ajudado – aliás – por seu filho, então aluno da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Varsóvia.¹

Do Brasil encontramos as seguintes imagens: O Porto do Rio de Janeiro, O Porto de São Luis, Plantação de Açúcar, Os Garimpeiros, Igreja em Piracicaba, Liteira na Bahia, A Cidade de Pará, Aqueduto do Rio de Janeiro, A Selva. Os desenhos refletem perfeitamente a realidade tal como é representada por vários artistas que trabalharam in loco.

Nos anos setenta do século XIX aparecem várias aquarelas pintadas por um outro artista na Polônia e falamos de Xavier Pillati.² Estas também se ligavam tematicamente ao Brasil. O que originou o interesse de Pillati pelo país longínquo? A explicação é a seguinte: depois da segunda revolução na Polônia, em 1863, contra o domínio russo, começou a partir de 1864 a chamada “febre brasileira”, isto é, uma emigração maciça para o Brasil, incentivada – como é sabido – pelos próprios brasileiros em toda a Europa. Dos territórios da Polônia emigravam sobretudo os camponeses pobres, que nutriam a esperança de encontrar no país imenso condições adequadas para o desenvolvimento do trabalho agrícola, de obter parcelas de terra que possibilitassem esse trabalho nas condições satisfatórias. Havia uma vastíssima correspondência transmitida por esses emigrantes, onde se relatavam não somente os incidentes da viagem em péssimas condições, mas também se informava sobre as condições da vida na província brasileira, onde os emigrantes deviam começar uma vida nova. Foram estas cartas que inspiraram Xavier Pillati, pintor e gravador polonês muito conhecido na época. Tal como Dietrich, ele não conhecia o Brasil. De Varsóvia, onde nasceu em 1834, só viajou até Munique. No entanto, pintou uma série de aquarelas que podemos chamar de “brasileiras”, de que res-

¹ Há uma tese de doutoramento de Hanna Widecka (101 páginas e 12 ilustrações) consagrada a Dietrich, defendida em 1985, mas não publicada.

² Ksawery Pillati fez muitas ilustrações para as revistas mais lidas na época. Ele é citado no *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. VI, publicado em St. Quintim no ano 1956.

tam 6 na Biblioteca do Museu Nacional em Varsóvia. Duas representam a viagem de navio para o Brasil; uma, a viagem num barco já neste país e três ilustram a vida dos emigrantes no interior. É possível que Pillati tenha se baseado nos desenhos e gravuras de Auguste Biard (1798-1882), artista francês que visitou o Brasil no século XIX e deixou um relato, bem como as gravuras, dos quais uma parte foi reproduzida nos três números (4, 5 e 6) da revista varsoviense “Wedrowiec” (Andarilho) em 1863. O irmão de Xavier, Henrique Pillati,³ também pintor e desenhador, publicou na revista “Klosy” (Espigas) em 1866 um curioso desenho que representa a cena da rendição, em 1865, do general paraguaio Estigarribia na presença do Imperador D. Pedro II – um episódio da guerra com o Paraguai. Aliás, o tema brasileiro, até o fim do século, foi retomado pelos escritores poloneses que descreviam a vida dos emigrantes poloneses, sublinhando as dificuldades de adaptação ao novo ambiente.

No século XX temos na Polônia dois artistas que demonstraram um grande interesse pelo Brasil e visitaram o País. Trata-se de Constantino Brandel e Tadeu Kulisiewicz.

Konstanty Julian Brandel nasceu em Varsóvia em 1880. Depois de três anos de estudos na Academia de Belas Artes em Cracóvia, partiu em 1903 para Paris, onde fixou residência. Frequentou a Academia de Vitti, tendo como professores Luc Olivier Merson e Jacques Emil Blanche. Depois da criação da Academia-Clube “La Palette” por J. E. Blanche, continuou os estudos nesta escola. Em 1907 pela primeira vez exibiu os seus quadros no Salon d’Automne. O artista viajava bastante pela Europa, e voltava muitas vezes à Polônia, onde expunha seus quadros em várias cidades. Em 1919 foi convidado para participar numa exposição franco-polonesa no Musée des Artes Decoratifs em Paris, depois voltou a expor no Salon d’Automne, o que se tornaria uma constante na sua vida artística. Nos anos 1920-1921 participou de uma exposição itinerante de artistas poloneses nas seguintes cidades: Londres, Bruxelas, Haia, Amsterdão, Estocolmo, Oslo, Copenhague, Helsinquia, Tallin, Riga, Praga, Budapeste e Belgrado. Ganhou fama

³ Henryk Pillati, melhor pintor do que seu irmão Ksawery, fez muitos quadros de temas históricos. Trabalhou principalmente para os aristocratas poloneses. Também é citado no *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, op. cit.

como pintor por volta de 1930. Basta dizer que o Museu Britânico de Londres comprou algumas obras suas. Até o fim da vida em 1970 participou em inúmeras exposições, muitas individuais, em várias partes do mundo: nos Estados Unidos em 1934 e 1936, na América do Sul em 1938, na Europa em Madri 1935, Coimbra 1937, Roma 1949 e 1950, entre outras.

Conheceu o Brasil graças ao convite de Lucien Caumeau, cônsul da França em Salvador de Bahia. Chegou a Salvador nos meados de abril de 1935 e em junho teve lugar a exposição de 50 estampas suas. Em julho viajou ao Rio de Janeiro, onde permaneceu até o fim de novembro de 1935. Nesta cidade organizou em agosto uma exposição de 100 estampas e gravuras. As suas exposições originaram críticas elogiosas, como se pode concluir pelos títulos nos jornais: na Bahia no *Imparcial* de 13 de julho de 1935 – “Um grande artista”. Na *Tarde* – “Um aguafortista de talento” (4.7.1935). No Rio de Janeiro no jornal *Globo* de 5 de setembro de 1935 – “A gravura e um grande artista”.

Konstanty Brandel aproveitou a estadia no Brasil para executar vários estudos paisagísticos, esboços de arquitetura, de folclore e até de flora brasileira. Depois de voltar para a França pintou 18 aquarelas com paisagens da Bahia. Confessou um dia:

O Brasil tem sido um importante capítulo na minha vida. Fui deslumbrado pela luz, luz que nunca tinha visto antes. Para mim foi uma revelação, uma descoberta. A estadia no Brasil exerceu uma grande influência sobre o meu trabalho. Numa paisagem não me interessa a planície, mas o espaço. No Brasil eu tinha o espaço e a luz. Executei muitos desenhos coloridos, dos quais uma parte serviu para pintar aquarelas.⁴

Os efeitos da luz são muito importantes para o artista, especialmente na técnica de aquarela, que ele começou a usar a partir de 1927. Podemos dizer que o problema da luz se tornou o fulcro da sua criação pictural.

Ainda nos anos 1947-1949, Brandel – baseando-se nos esboços feitos na Bahia – pintou várias aquarelas e das mais bonitas, como, por exemplo, *Avenida Oceânica*, *O Porto*, *A Árvore num cabo*, *A Dança*. Várias pinturas “brasileiras” foram exibidas nas três exposições da obra do artista: em 1958 em Varsóvia e Cracóvia, em 1977 e em 1980 em Varsóvia. Vale a pena acrescentar que Brandel no seu testamento ofe-

⁴ Há um interessante livro sobre este artista, publicado pela editora do Museu Nacional de Varsóvia em 1979. O autor chama-se Witold Leitgeber.

receu aos museus poloneses cerca de 3000 de suas criações: aquarelas, guaches, desenhos e gravuras, além de esboços.

Outro artista polonês a visitar o Brasil tinha sido Tadeusz Kulisiewicz. Nasceu em 1899 e foi aluno da Escola de Belas Artes em Varsóvia desde 1923. Um ano depois de terminar os estudos recebeu o seu primeiro prêmio numa exposição de gravura. No ano de 1930 viajou à Bélgica com uma bolsa de estudos e no mesmo ano participou pela primeira vez na Bienal de Veneza. Voltaria a esta Bienal em 1936 e lá recebia um segundo prêmio em 1954. Kulisiewicz – desde 1946 professor na Academia de Belas Artes em Varsóvia – viajou muito, visitou a Índia e a China, teve exposições individuais na França (1956), no México (1957), na Romênia, Finlândia, Itália, Alemanha e Cuba nos anos 1958-1959.

Em abril de 1962 chegou ao Brasil para participar com os seus desenhos e suas aquarelas na VI Bienal de São Paulo. A sua estadia foi coroada de êxito: recebeu um prêmio na Bienal, teve exposições individuais no Rio de Janeiro, em Salvador da Bahia e Belo Horizonte. De Belo Horizonte fez uma viagem para conhecer as cidades históricas mineiras: Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo. Ficou impressionado com a paisagem e com a incorporação nela do conjunto de esculturas de *Profetas* – obra famosa do Aleijadinho (Antônio Mário Lisboa). Realizou muitos desenhos (cerca de 200), fixando não somente as paisagens brasileiras, mas também os tipos humanos e cenas de folclore, como por exemplo a capoeira na Bahia. Observa-se nas suas obras o grande cuidado para não deixar escapar nenhum pormenor na recriação do ambiente brasileiro.

Kulisiewicz deixou o Brasil em junho de 1962, mas com a intenção de voltar um dia e expor mais uma vez as suas obras. Entretanto, em 1964, houve uma grande exposição de suas obras em Varsóvia e nela foram apresentados 70 trabalhos tendo como tema o Brasil e o seu povo. Estes trabalhos – gravuras e aquarelas – ficaram nos anos 1965-1967 expostos no Brasil: no Rio, em São Paulo e em Belo Horizonte. Mereceram 15 recensões elogiosas dos críticos brasileiros.

Kulisiewicz voltará muitas vezes aos temas brasileiros, o que se pode verificar no livro de Irena Jakimowicz, publicado pela editora Arkady em Varsóvia no ano 1970. E Kulisiewicz, ainda nas obras de 1983, se lembrava do Brasil, o que prova a fascinação do artista pelo magnífico país sul-americano.

Estes são os artistas poloneses que retrataram, cada uma à sua maneira e em épocas diversas, a pátria de Portinari. São poucos, mas merecem ser lembrados quando se fala dos temas iberoamericanos e das imagens de Brasil na arte européia.

Maria Antonieta Antonacci

No corpo-a-corpo letra, voz, imagem: cultura e memória na literatura de folhetos*

No sentido de fundamentar nossos estudos em relação às linguagens, situando a língua e os meios de comunicação no âmbito da cultura e das relações sociais historicamente vivenciadas, apoiamo-nos, inicialmente, nos estudos clássicos de Richard Hoggart e Raymond Williams.¹ Preocupados com o impacto da “cultura de massas” nas relações culturais contemporâneas e com a questão da linguagem no seu contexto, enquanto Hoggart desenvolveu pesquisa pioneira na compreensão do papel da imprensa nos processos de dominação cultural e na força das tradições, dos valores e costumes dos trabalhadores ingleses na ativa e inventiva recepção aos assédios das propagandas e dos periódicos impressos, Williams estudou a historicidade das linguagens socialmente produzidas.

Rejeitando a recepção passiva, a separação idealista entre linguagem e realidade, Williams investiu contra a perspectiva “na qual há, primeiro, a produção material social e então (em lugar de também) a linguagem”.² Contra a separação do “mundo” e “linguagem na qual falamos dele”, construiu argumentações em torno da “linguagem social ativa”, considerando: “O que temos é, antes, uma compreensão dessa realidade através da linguagem.”³

A partir destas leituras e do acesso a textos que discutem o advento da escrita, da impressão, da leitura e das práticas de leitura, as relações entre oralidade e escritura, linguagem e história,⁴ procuramos par-

* Pesquisa financiada com bolsa de pós-doutoramento pela FAPESP: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

¹ Hoggart, Richard. *As utilizações da cultura*, 2 vols., Editorial Presença, Lisboa, 1973 e Williams, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.

² Williams, op. cit., p. 36, grifos do autor.

³ Williams, op. cit., p. 43.

⁴ Por exemplo: Almeida, M. I. (org.). *Para que serve a escrita?*, EDUC, São Paulo, 1997; Burke, P. *A Arte da Conversação*, UNESP, São Paulo, 1995; idem. *História Social da Linguagem*, UNESP, São Paulo, 1997; Burke P. e Porter, R.

ticipar de discussões sobre cultura e linguagens. A intenção é trazer para o campo do historiador discussões sobre a escritura para além da invenção técnica, apreendendo-a como expressão de relações sociais que orientam percepções, modos de pensar e de viver, articulando a lógica da escrita com a organização da sociedade. Sem perder de vista as mudanças históricas na definição do editor, do leitor, dos ouvintes em diferentes práticas de leitura, concentramos atenções nas complexas relações entre oralidade e escritura. Trabalhando sempre na perspectiva das injunções entre língua e cultura, acompanhamos os encontros/confrontos entre cultura letrada e cultura oral, atentando para o lugar e o sentido da memória nestes modos de linguagem, onde pensar e recordar adquirem sentidos próprios, assim como as possibilidades históricas que as linguagens carregam em termos das formas de percepção, de memória, de inserção dos sujeitos sociais no tempo e no espaço.

Neste sentido são significativas as reflexões de Portelli, ao destacar “Se consideramos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas”.⁵ Reconhecendo a memória e a linguagem enquanto processos culturais dinâmicos, que se constituem e explicitam no seu próprio exercício de fazer-se histórico, estamos acompanhando dimensões do corpo-a-corpo letra/voz/imagem a partir da expansão da palavra impressa em regiões do Nordeste brasileiro, onde pequenas tipografias possibilitaram, desde o final do século passado, que poetas populares nordestinos comesçassem a dar forma impressa a suas cantorias, com a publicação de pequenos folhetos.

Linguagem, Indivíduo e Sociedade, UNESP, São Paulo, 1993; Cardona, G. *Antropologia de la escritura*, Gedisa, Barcelona, 1994; Chartier, R. (org.). *Práticas de Leitura*, Estação Liberdade, São Paulo, 1996; Eisenstein, E. *A Revolução da Cultura Impressa*, Ática, São Paulo, 1998; Goody, Jack. *A Lógica da escrita e a organização da sociedade*, Edições 70, Lisboa, 1987; idem. *Entre l'oralite et l'écriture*, PUF, Paris, 1996; idem. *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Gedisa, Barcelona, 1997; Havelock, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*, UNESP/Paz e Terra, São Paulo, 1996; idem. *Prefácio a Platão*, Papirus, Campinas, 1996; Olson, D. e Torrance, N. *Cultura escrita e oralidade*, Ática, São Paulo, 1995; Ong, W. *Oralidade e cultura escrita*, Papirus, Campinas, 1998.

⁵ Cf. Portelli, A. “Tentando aprender um pouquinho”. In: *Ética e História Oral, Projeto história*, nº 15, EDUC, São Paulo, 1997, p. 16.

O suporte material para possibilitar este estudo – a literatura de folhetos – foi produzido na confluência do repertório de poesias orais nordestinas com a letra impressa e a xilogravura de escultores de ex-votos e santeiros da região.⁶ Para leitura e apreensão dos sinais históricos da oralidade nestes folhetos têm sido fundamentais os estudos de Paul Zumthor, que abrem caminhos tanto qualificando a densidade da dinâmica da palavra oral, integrada à vocalidade e aos gestos corporais na transmissão de idéias e valores, quanto ao atribuir fecundidade às mensagens da memorização, atualizada pela seletividade das tradições a partir do jogo entre memória *versus* esquecimento no cotidiano das experiências de vida. Ao “instalar a voz e a ‘performance’ como princípios regentes da ‘literatura’ medieval”⁷ e ao trabalhar com as ligações da voz com o corpo, que mergulham “suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir”,⁸ Zumthor redimensionou nossas “leituras” dos folhetos, problematizou a polaridade conceitual oral-escrito, interrogando outra lógica, silenciada na herança cultural da história ocidental, e que se funda no dinamismo da voz.

Tendo presente que oral, escrito e visual constituem historicamente suas diferenças em termos de expressão discursiva, lógicas próprias e problemas específicos⁹ e que a literatura de folhetos advém de uma

⁶ “A introdução dessa arte e técnica no Cariri cearense decorreu da implantação da imprensa na região. O jornal pioneiro foi O Araripe, de 1855. O grande impulso inovador da xilogravura, entretanto, foi o tardio O Rebate, criado em 1909 para lutar pela emancipação política do povoado, então dependente do Crato. As páginas desse semanário traziam, além dos inflamados editoriais, as primeiras ilustrações e caricaturas políticas que recorriam às matrizes xilográficas. Esse mesmo jornal tornou acessível a seu público textos da literatura de folhetos, na seção Lyra Popular, que republicava ‘versos’ de Leandro Gomes de Barros e Cordeiro Manso”. In: Carvalho, Gilmar (org. Ricardo Gomes Lima). *Engenho e arte populares*, Funarte, CFCP, Rio de Janeiro, 1997, p. 7.

⁷ Zumthor, Paul. *A letra e a voz na ‘literatura’ medieval*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993, p. 28.

⁸ Idem. *Introdução à Poesia Oral*, Hucitec, São Paulo, 1977, p. 12.

⁹ A partir de pesquisas sobre a linguagem oral e propondo-se a apreender características específicas do oral e do escrito, Dominique Willems formulou distinções em termos de: “Oral — multi-dimensional, passageiro, dialógico, dependente do contexto, implícito, estrutura não linear agregativa, flexível, partícipe/subjetivo, espontâneo; Escrito — uni-dimensional, duradouro, monológico, mais autônomo, explícito, estrutura linear analítica, fixo, distante/objetivo, controlado.” Cf. Willems, D. “Lenguaje escrito y lenguaje oral”. In: *Historia y fuente oral*, nº 1, Arquivo Histórico da Cidade, Barcelona, 1989, p. 108.

forma mista, comportando uma composição oral/escrita/visual,¹⁰ consideramos que seus textos contém múltiplas possibilidades de sondagens. Além de permitir abrir “frestas” para tentarmos surpreender a lógica da oralidade, seu enredo, sua organização narrativa, a trama de seu raciocínio e de suas formas de expressão, possibilita apreendermos seus intercâmbios com a escrita, ao mesmo tempo em que, reconhecendo nossas diferenças, construímos um diálogo com a oralidade, colocando-nos em comunicação com a narratividade e a cultura do outro.

Todavia, se as linguagens historicamente constituídas expressam e falam de experiências socialmente vivenciadas, já que dizem respeito a formas de inserção e de relação de sujeitos sociais, no oral/escrito/visual dos folhetos procuramos apreender modos de vida, de trabalho, de organização, de produção/transmissão de conhecimentos, de culturas que se evidenciam na confluência de tradições de oralidade, de iconografia ou de escritura. Assim, para além do corpo-a-corpo letra, voz, imagem, escolhemos trabalhar a literatura de folhetos porque entendemos que ela representa um suporte significativo para estudos referentes à memória de grupos de cultura oral do nordeste brasileiro. E, na memória oral/visual/textual desta literatura podemos acompanhar a dinâmica de técnicas, valores, crenças, costumes, tradições de grupos sertanejos constituídos a partir da oralidade em contato com tecnologias, valores, interesses de grupos que, organizados em torno da escrita e de uma cultura letrada, expandem a palavra impressa. Palavra impressa que, na literatura de folhetos, evidencia aproximações aos sentidos e orientações da oralidade, respaldando e potencializando a força de tradições orais que assim se expandiram no tempo e no espaço.

Neste sentido, pensamos atingir uma dimensão específica da literatura de folhetos: o imbricamento entre culturas, linguagens e memórias, que ocorre no nordeste brasileiro a partir da produção e circulação desta literatura de folhetos, tomando por marco deste estudo o final do século XIX até o advento do rádio na região, em torno de 1940, interpondo outras mediações nas relações oral/escrito. Os folhetos desta

¹⁰ Cf. Ferreira, Jerusa Pires. “Os desafios da voz viva”. In: Simpson, Olga (org.). *Os desafios contemporâneos da História Oral*, UNICAMP/ABHO, Campinas, 1997, p. 63.

literatura oral em versos, ao darem forma impressa a composições orais, permitem estudos sobre encontros de tradições de escrita com tradições de oralidade, assim como de tradições iconográficas e letradas, sempre na perspectiva de apreendermos expressões de culturas, modos de vida, experiências históricas.

E a respeito dos cruzamentos e estranhamentos entre culturas, linguagens e memórias trazemos trecho de folheto do cordelista baiano Cuica de Santo Amaro, que atuou em Salvador, desde os anos 30, tratando satiricamente do advento do rádio e anunciando transformações em seu mundo:

Vistes já na tua vida
Ferro sem fogo engomar
Uma caixinha[...] lá dentro
Gente falar e cantar
É o rádio meu amigo
Tudo parece castigo
O mundo vai se acabar.¹¹

Nesta ampliação dos meios de comunicação e de constituição de sujeitos e memórias históricas, situam-se desafios ao historiador para acompanhar as intrincadas mediações entre linguagens e culturas historicamente construídas, assim como os enraizamentos culturais de seus códigos. Na perspectiva de que a letra, a voz e a imagem disputam espaço na literatura de folhetos, interagindo entre si e articulando diferentes formas de evidências, desenvolvemos este estudo no pressuposto de que mudanças nas relações sociais são respaldadas por transformações nos meios de comunicação e nos suportes da memória.

Interessa trazer para o campo do historiador discussões sobre a oralidade, a escritura, a literatura, a xilogravura, a cantoria, a encenação, o rádio para além da invenção técnica, apreendendo estas linguagens como constituintes de relações sociais que orientam percepções, modos de ser, de pensar, de viver, de se recordar, articulando a lógica destas formas de expressão com a organização da sociedade.

No nordeste brasileiro podemos acompanhar injunções entre diferentes linguagens, já que a literatura de folhetos mantém a forma de

¹¹ Santo Amaro, Cuica. "Os escândalos no Sanatório São Jorge". In: Umberto, J. *Fúria do sol lira no sertão*, p. 52.

poesia em estrofes, com refrão e rimas inerentes a tradições de trovadores e/ou repentistas, que cantam e vendem seus folhetos em feiras, torneios e nas ruas, sobrevivendo em meio à cultura de massas e dialogando com as chamadas formas “cultas” de expressão, como o romance, o teatro, a música, o cinema.

Suas tradições de oralidade são preservadas na literatura de cordel. Embora ganhem suporte letrado ao se constituírem em folhetos vendidos em feiras, estes não deixam de ser orais, já que grafados em estrutura narrativa oral destinam-se à leitura/audição ou ao canto em voz alta, pelo autor, vendedor ou comprador, a um público mais amplo e nem sempre letrado. Autor ou cantador que se apresenta com sua “performance” corporal, presentificando o sujeito que dispõe seu corpo e sentidos na transmissão de idéias e na atualização de memórias.

Ao mesmo tempo, as diversas versões de um mesmo canto, conto ou narrativa permitem pensar na dinâmica desta literatura que, mesmo após suas formas de impressão, continuou respaldada na oralidade, sinalizando para incorporação seletiva,¹² com suas formas de rejeição, esquecimento, transformação na transmissão de valores, crenças, significados, que renovam e atualizam as relações de sujeitos historicamente situados.

A perspectiva de que a recodificação para a escrita não pôs fim ao caráter oral dessa literatura em versos ganha sentido quando fica evidente que as palavras foram grafadas de acordo com fonemas, formas de expressão e imaginário da oralidade, possibilitando pensarmos que estes folhetos potencializaram expressões de uma cultura oral, dinamizando seus tempos e espaços nas relações com outros meios de comunicação.

Rimas, formas de expressão e imaginário que podem ser acompanhados em uma sextilha do poeta Zé Limeira, a respeito do contato com o gravador, apontando para suas relações com outros meios de preservação da voz e de comunicação:

¹² Expressão de Raymond Williams para dar conta das complexas e contraditórias relações de comunicação social, rejeitando a recepção passiva dos sujeitos no contexto de suas tradições e culturas. Cf. Williams. *Marxismo e Literatura*, op. cit., parte 2: “Teoria Cultural”.

[...] Helena, que bicho é esse.
que tem voz de home macho?
Parece um tatu quadrado
com uma correia por baixo.
E ninguém sabe se a boca
esta por riba ou por baixo.¹³

O interessante para nosso estudo é que esta construção poética de Zé Limeira foi utilizada por Veríssimo de Melo, em *Antologia de Literatura de Cordel*, para exemplificar o pretendido conservadorismo popular e sua reação contra a tecnologia, sem perceber que o gravador é um instrumento que permite a reprodução da voz, ou das palavras, que não se perdem e podem ser aprisionadas para diferentes usos, a partir de meios técnicos de difusão da oralidade. Escapando do controle e das mediações da vocalidade e da “performance” popular, o gravador tanto pode ser usado para expandir a oralidade (via preservação de testemunhos orais), como pode ser instrumento de domesticação de sua espontaneidade, criatividade e improvisação. Assim entendemos as desconfianças do poeta cordelista, diante do poder desta “voz de home macho”, onde “ninguém sabe se a boca esta por riba ou por baixo”.¹⁴

Se por um lado as considerações de Melo e de outros analistas dos folhetos nordestinos atribuem um sentido conservador a estas expressões poéticas, enredando-se nas dualidades que opõem moderno/arcaico, progressista/conservador, sem situarem-se nas experiências historicamente vivenciadas, por outro deixam antever que as formulações dos folhetos estão intimamente relacionadas com a percepção de grupos ou segmentos sociais da região, para os quais esse tipo de literatura representa e transmite significados.

Estas formas de pensar expressões dos modos de vida, dos costumes e das tradições nordestinas, enfim da cultura dos seus sujeitos históricos, também podem ser acompanhadas nas notas prévias dessa *Antologia*, de autoria de Gilberto Freyre, para quem a preservação da me-

¹³ Zé Limeira. In: Melo, Veríssimo. *Literatura de Cordel, Antologia*, Banco do Nordeste do Brasil, Fortaleza, 1994, p. 16.

¹⁴ Sobre o impacto destes meios técnicos no universo cultural da sociedade contemporânea, com suas diferentes potencialidades de uso em meio às relações de poder, são fundamentais as reflexões de Benjamin, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, trad. Sérgio P. Rouanet, Perspectiva, São Paulo, 1985.

mória no Brasil deve incluir “todo um complexo de experiências vividas por uma gente nacional desde a mais erudita à menos letrada ou de todo iletrada. Por todos os componentes dessa sociedade: governantes e governados”.¹⁵

Na perspectiva de memória enquanto patrimônio cumulativo que representa a sociedade brasileira como um todo, Freyre pretendeu apreendê-la a partir das experiências de eruditos, letrados e iletrados, enquanto segmentos isolados, sem reconhecer que estes termos comportam tensas relações sociais e configuram classificações emitidas sob a ótica do “poder da palavra”. Neste sentido, Freyre ainda pontuou os caminhos pelos quais uma memória foi-se projetando, idealizando uma língua geral e uma “síntese cultural”, ao se deparar com diferentes linguagens e diversidades de culturas:

Por todos os que concorram para a sua língua geral com diferentes linguagens e para a síntese cultural que defina essa sociedade através das mais diversas falas: falas em que se projetam as diversidades que constituem uma unidade.¹⁶

Freyre supõe a reunião de todas as diferenças em uma unidade, contribuindo para a formação de uma “síntese cultural”, composta do acúmulo ou do somatório das diferenças. Configurando uma memória, uma língua geral e uma síntese cultural, atinge uma unidade nacional. No interior destas formas de conceber uma unidade cultural e uma cultura nacional, importa pontuar que a literatura de folhetos é apreendida por estudiosos dessa expressão da cultura oral como uma especialidade folclórica dentro da cultura brasileira, que encontrou no espaço do nordeste manifestações que conjugam vitalidade, constância e abrangência de temáticas, representando as singularidades e relevâncias da cultura brasileira.

Diante das perspectivas de folclorização de expressões populares, advindas dos primeiros trabalhos de recolhimento, registro e preservação de tradições orais, como os de Luiz da Câmara Cascudo e Silvio Romero,¹⁷

¹⁵ Freyre, Gilberto. “Nota prévia”. In: *Literatura de Cordel, Antologia*, op. cit., p. XX.

¹⁶ Freyre, Gilberto. “Nota prévia”. In: *Literatura de Cordel, Antologia*, op. cit., p. XX.

¹⁷ Cascudo, Luiz da Câmara. *Literatura Oral*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1952; idem. *Cinco Livros do Povo*, 2ª edição, Ed. Universitária, João Pessoa, 1978; idem. *Tradição, ciência do povo*, Perspectiva, São Paulo, 1971; idem. *Vaquei-*

importa trazer as reflexões de Certeau,¹⁸ para quem o tratamento folclorista não está isento de segundas intenções. Deseja localizar, prender, resguardar.

Seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada. A cultura popular define-se, desse modo, como um patrimônio, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma comunidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta). O folclore garante a assimilação cultural de um museu desde então tranquilizador.¹⁹

Para questionarmos o tratamento dispensado aos registros da literatura de folhetos pelos folcloristas, evitando os riscos de tratarmos tais sinais históricos da cultura popular como fósseis do passado, importa situar tais evidências e fragmentos em suas formas de produção, recepção e preservação históricas e trabalhar na perspectiva de que expressem o mundo onde estavam inseridos, trazendo personagens, expectativas, crenças, tradições, relações experimentadas no contexto

ros e Cantadores, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1939; idem. *Coisas que o povo diz*, Ed. Bloch, Rio de Janeiro, 1968; idem. "O folclore: Literatura Oral e Literatura Popular". In: Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil*, Sul América, vol. I, Rio de Janeiro, 1956; Romero, Silvio. *Cantadores Populares do Brasil*, 3ª edição (2 vols.), José Olympio, Rio de Janeiro, 1954; idem. *Contos tradicionais do Brasil*, 4ª edição, José Olympio, Rio de Janeiro, 1954; idem. *Cantos populares do Brasil*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1954; idem. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil (1879-1880)*, Vozes/Governo do Estado de Sergipe, Petrópolis, 1977.

¹⁸ Certeau, Michel de. "A beleza do morto: o conceito de 'cultura popular'". In: *Cultura no Plural*, Papirus, Campinas, 1995. Estudando os exercícios de recolhimento e preservação da literatura de colportagem (livreiros ambulantes) na França, Certeau relacionou os contextos históricos com o tipo de operação efetuada em relação a estes impressos populares: no fim do século XVIII, quando as hierarquias tradicionais se dissolvem no perigo das cidades, operou-se "esse retorno a uma pureza original dos campos, símbolo das virtudes preservadas desde os tempos mais antigos. [...] é o retorno a um povo ao qual se cortou a palavra para melhor domesticar. A idealização do 'popular' é tanto mais fácil quanto se efetua sob a forma do monólogo"; 1850/1890 significou uma segunda etapa "desse culto castrador votado a um povo que se constituiu, a partir de então, como objeto de 'ciência'. Uma repressão política está na origem de uma curiosidade científica. [...] Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores"; os inícios da III República marcam primeira onda folclorista, onde "seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada".

¹⁹ Certeau, op. cit., p. 63.

de cultura e de memorização em que tais folhetos, seus sujeitos e suas linguagens adquiriam e adquirem sentido.

No entanto, para além das antologias e dos folcloristas, outros caminhos foram e são percorridos por estudiosos, trazendo à luz abordagens sobre as articulações recitais/cantorias, oralidade/escrita, memória/cultura, vida dos poetas e seu público,²⁰ assim como reflexões que enfrentam as noções de “língua geral com diferentes linguagens”, “diversidades que constituem uma unidade”, “fonte de nosso folclore”, no pressuposto de “guerra intercultural e, por conseguinte, interlingüística que se desenvolveu no Nordeste”.²¹

Abordando a cultura nacional para além da questão da unidade nacional, na contraposição a qualquer “vocalização unitária coercitiva” e preocupado com “[...] o convívio perdurante da literatura oral com a literatura de cordel”, Antônio Houaiss traz significativas considerações sobre as injunções oralidade/escrita nos folhetos:

Esta se baseia na primeira, mas nem por isso a primeira, oral, deixa de subsistir, já que o cordel desde sempre aspira ser “ouvido”, constituindo a forma impressa um meio de expansão da oralidade.

Mas, embora esse seja o ânimo, as realidades formais, entretanto, se “interpenetram”: e o que se vê, em verdade, é que há traços da oralidade perdurante na literariedade emergente, criando uma complexa dialética linguística e estilística em que entram como componentes uma modalidade oral artística popular ou popularizada – com seus recursos mnemônicos isotópicos e estruturais –, uma modalidade escrita dela derivada e, concomitantemente, derivada da modalidade escrita normativa, o folhetim do século XIX passado[...].²²

As reflexões de Houaiss são importantes não só porque sinalizam para a potencialização da oralidade a partir de sua forma impressa e para a interpenetração oral/escrito nos folhetos, mas tam-

²⁰ No acompanhamento desta oralidade nordestina fora dos preconceitos dominantes, devem ser referidos, entre outros, os trabalhos de Arantes, Antônio Augusto. *O trabalho e a fala*, Kairós/Funcap, Campinas, 1979; Bernd, Zilá e Migozzi, Jacques (orgs.). *Fronteiras do literário*, Editora da UFRGS, Porto Alegre, 1995; Santos, Idelete M. F. *La Littérature de Cordel au Brésil*, L'Harmattan, Paris, 1997; Ferreira, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória: contos e poesia popular*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1991; idem. *Cavalaria em Cordel*, 2ª edição, Hucitec, São Paulo, 1993; Matos, Edilene. *O imaginário na literatura de cordel*, Ed. Macunaíma, Centro de Estudos Baianos, Salvador, 1986.

²¹ Houaiss, Antonio. “Prefácio”. In: Londres, Maria José. *Cordel: do encantamento às histórias de luta*, Duas Cidades, São Paulo, 1983.

²² Houaiss, op. cit., p. 16.

bém porque apontam para a complexidade destas relações linguísticas ao indicar que nos folhetos, além da modalidade oral, a modalidade escrita dela derivada advém da escrita normativa do folhetim do final do século XIX. Com estas percepções das formas de linguagem escrita presentes nos folhetos, podemos apreender nas expressões da literatura de cordel, além das relações oral/escrito, as relações popular/erudito.

Empenhado em compreender espaços, tempos e processos dessa formação linguística, Houaiss foi mais adiante. Considerou que no Nordeste, primeira área de transplante da língua portuguesa, como a potência colonizadora desenvolveu uma política sistemática contra a imprensa e contra o livro, subsiste uma oralidade que pode ter durado mais de dois séculos, com raízes em tradição também já impressa. Por conseguinte, com características consagradas pela literatura, a poética oral chega a requintes tão grandes que permitem considerá-la não apenas literatura “sem letra”, mas literatura-literatura, não tendo como fugir ao seu valor mnemônico.²³

Daí a perspectiva de trabalharmos, no corpo-a-corpo letra/voz/imagem, com os folhetos enquanto fonte de memória de grupos populares, que foram deixando grafadas evidências de suas formas de expressão, de suas tradições, normas, valores, costumes, em suas relações de tensão com outras formações culturais. Nesta perspectiva, esta literatura de folhetos vai-se configurando enquanto evidência histórica de uma luta pela memória por parte de grupos e sujeitos sociais constituídos nas relações de tradições de escritura com tradições de oralidade.

Concomitante às tentativas de apreender diálogos da oralidade com suas formas grafadas, nestes folhetos estaremos, necessariamente, aproximando-nos de outra linguagem, a visual das xilogravuras. Ao lado da textual, esta possibilita reflexões sobre o imaginário, os ideais e anseios de grupos populares do Nordeste. Assim como o folheto emprestou à literatura oral em versos o registro escrito de inúmeras cantorias, histórias, contos, etc., os gravadores, isto é, os artistas que se dedicam a entalhar, nos “tacos” de madeira, a xilogravura, conferiram uma linguagem plástica, eivada de traços fortes, à representação dos valores, crenças e aspirações desses grupos.

²³ Houaiss, op. cit., p. 17.

Embora a xilogravura não seja a única ou a primeira forma de representação visual dos folhetos – o desenho, a fotografia e, principalmente, os cartões postais reproduzidos pela zincogravura são práticas comuns –, é destacadamente a que melhor expressa o imaginário popular da região. Segundo Franklin de Queiroz, ela mantém “estreito grau de compromisso e de identidade cultural com o universo da literatura popular em versos”.²⁴

O recurso ao estudo das imagens inerentes a esta literatura popular constitui-se em desafio a ser enfrentado, pois não podemos perder de vista as contínuas conexões de tradições orais/visuais/escritas que, histórica e culturalmente, emergem nos folhetos. Todavia, a xilogravura dos folhetos interessa como outro suporte material da memória, registrando ângulos e dimensões das tradições e imaginário social para além do textual, com códigos próprios da visualidade, possibilitando análises diferenciadas do escrito ou do oral.

Atualmente estamos direcionando este estudo a partir da temática da religiosidade popular, emergente nos mencionados movimentos messiânicos, presença marcante na literatura de folhetos do Nordeste. Neste sentido, retoma-se uma das passagens da Caderneta de Campo de Euclides da Cunha, que registra versos, cartas, benditos, ABC's, formulados em prática de escrita de sujeitos do sertão na segunda metade do século XIX, onde, em versos ritmados encontrados em Canudos, podemos apreender testemunhos de como foram vivenciados aqueles conflituosos tempos:

Espalharam mil boatos
por todo aquele sertão
em Belos Montes já estava
o rei D. Sebastião,
dos montes corria azeite
a água do rio era leite
as pedras convertiam-se em pão²⁵

Na forma de poesia, oriunda de combinações de tradições orais e letradas, ficamos sabendo que “espalharam mil boatos”, expressão de

²⁴ Queiroz, F. “A xilogravura nordestina”. In: *Literatura de Cordel, Antologia*, op. cit., p. 58.

²⁵ Cunha, Euclides da. *Caderneta de Campo*, Cultrix, São Paulo, 1975.

modo de comunicação baseado na transmissão de notícias como troca oral de rumores²⁶ que anunciam mudanças de situações.

Também chama atenção a referência a Belos Montes e não a Canudos, colocando questões sobre as espacialidades e temporalidades vivenciadas em Belos Montes,²⁷ construídas no cruzamento de diferentes culturas. Em leitura mais minuciosa é o caráter mítico das “notícias” ou histórias que lá circularam que vem à tona, permitindo apreensões sobre o imaginário e as reivindicações desses grupos sociais. Homens e mulheres que projetaram refazer um cotidiano devastado, transportando-o a uma idealizada situação de paz, fartura, tranquilidade a partir de alterações que situavam-se para além da Monarquia ou da República.

Nestes versos, ao apelarem para o rei D. Sebastião – figura lendária do imaginário português – pode-se não só apreender a pluralidade cultural que constituiu historicamente o movimento em torno de Antonio Conselheiro, quanto o desgaste dos regimes historicamente vicenciados. Monarquia e República foram ultrapassadas, um claro sintoma de que não se sentiam representados ou incorporados em seus respectivos modos de organização sócio-políticos. Os versos permitem perceber que, reconhecendo a derrota do Imperador e não podendo aceitar a República, pelas imposições que comportava e pelos desenraizamentos que desencadeava em seus princípios e práticas de organização da vida pública e privada, depositavam suas esperanças no lendário D. Sebastião, que fazia parte do imaginário em relação a melhores dias, trazido ao Brasil pelos portugueses.

Por diferentes mediações e relações, a cotidiana experiência de rejeição e marginalização sociais, vivenciadas por aqueles sertanejos na Monarquia e renovadas pela República, produziram os testemunhos de fé em Antonio Conselheiro enquanto guia espiritual. E, na falta de alternativas políticas viáveis entre si – já que expropriados em suas tradições e referenciais foram perdendo suas raízes culturais e as possibilidades de construir suas opções sociais de modo autônomo em meio

²⁶ Reumau, Françoise. “Um rito oral urbano, o rumor”. In: Revista *Projeto história*, n° 19, EDUC, São Paulo, pp. 17-18.

²⁷ A respeito do confronto entre Canudos e Belos Montes, expressão cunhada pelos sertanejos para denominar a região onde vivenciaram a experiência de religiosidade em torno de Antonio Conselheiro, ver: Guerra, Sergio. *Universos em Confronto: Canudos versus Belos Montes*, UNEB, Salvador, 2000.

aos conflitos sociais –, articularam suas expectativas de vida pública em torno do imaginário de outros tempos e grupos sociais, configurando o apelo a D. Sebastião.

Relendo os testemunhos belomontenses oriundos de boatos que circulavam de boca em boca, os versos acima comportam mais que o relato da fome, oriunda dos dias de confronto e de cerco militar ao sítio de Belo Monte, a narrativa de que, governados por D. Sebastião, personagem acessível em seus imaginários, adviriam tempos de abundância e de fartura, de pacificação e legitimação de seus modos de ser. Pelo relato e discurso político contido nestes versos, torna-se plausível pensar que os belomontenses tinham consciência do drama que vivenciavam.

Por sua religiosidade, enquanto forma de inserção na cena pública e por seus valores, percepções, expectativas, os grupos reunidos em torno de Antonio Conselheiro estavam à margem tanto da antiga Monarquia, como da nova história da República que se instituía. Fora de qualquer história, foram perseguidos, torturados, interrogados e exterminados como sendo a “barbárie”, justificando, assim, as representações republicanas de “fanatismo”, “atraso”, “ignorância”, deste e de outros grupos sociais que não se apresentaram publicamente aos pressupostos fundamentais de ordem e de progresso da República das Letras, que se impunha pela força das armas.

Como procedimentos republicanos uniformizadores foram-se constituindo em meio a tensões, transgressões e resistências; como foram sendo construídas suas categorias de análise e a dicotomia de seu campo conceitual; como foram projetados seus referenciais culturais e seus mecanismos de marginalização a outras formas de inserção e questionamento à ordem em institucionalização, são questões que, nas comemorações dos 500 anos do descobrimento, saíram do silêncio e passaram a ser fonte de interrogações. Dimensões destes questionamentos podem emergir de estudos em torno da literatura de folhetos, apreendidos enquanto expressão da diversidade de linguagens, culturas e memórias recalçadas na construção dos Estados Unidos da República Brasileira.

Apresentação dos autores

Maria Antonieta Antonacci

Professora doutora de História na Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Tem vários trabalhos publicados na área de História da Cultura no Brasil.

Maria Stella Martins Bresciani

Historiadora, prof^a de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, coordenadora do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade.

Albert von Brunn

Bibliotecário e pesquisador da Biblioteca Pública de Zurique. Autor de vários textos sobre autores brasileiros, tendo no prelo a edição crítica dos contos de Murilo Rubião.

Zuzana Burianová

Professora assistente de Literatura e Cultura Brasileira na Universidades de Palacký, em Olomouc, e Masaryk, em Brno, República Tcheca.

Vera Chalmers

Prof^a livre-docente do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP-Campinas. Autora de *Três linhas e quatro verdades*, 1976 e *Telefone-ma*, 1996.

Ligia Chiappini

Prof^a doutora titular de Literatura Brasileira no Instituto Latino-americano da Universidade Livre de Berlim. Titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP até 1997, onde continua orientando mestrados e doutorados.

Edgar Salvadori de Decca

Prof. de História da Unicamp, Autor de *1930 Silêncio dos Vencidos*, (Brasiliense) e, em co-autoria, *Pelas Margens: outros caminhos da história e da literatura*, Unicamp.

Helga Dressel

Formada em Letras e Estudos Teatrais. Mestrado: *A recepção da dramaturgia alemã no Brasil*. Faz doutorado sobre a obra de Vianna Moog, na Universidade Livre de Berlim.

Eduardo Duarte

Prof. Dr. da UFMG, pesquisador de Literatura Brasileira. Autor de vários trabalhos sobre autores do Brasil, destacando o da sua tese de Doutorado sobre Jorge Amado.

Claudio Bertolli Filho

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo; docente dos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências – UNESP/Bauru.

Ettore Finazzi-Agrò

Prof. titular de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Roma “La Sapienza”. Acaba de publicar, pela Editora da UFMG, um livro sobre a obra de João Guimarães Rosa.

Ulrich Fleischmann

Professor livre-docente da Universidade Livre de Berlim, especialista em Literaturas e Culturas do Caribe. Publicou livros e vários ensaios em diversas línguas e países.

Maria Augusta Fonseca

Prof^a de Teoria Literária e Literatura Comparada, da USP. Autora de: *Palhaço da burguesia*, 1979; *Oswald de Andrade – Biografia*, 1990.

Ute Hermanns

Formada em Letras Latino-americanas, Filologia Românica e História da Arte. Doutora em “Literatura Adaptada ao Cinema Brasileiro” pela Universidade Livre de Berlim, onde é docente temporária desde 1985.

Janina Klawe

Professora doutora, aposentada pela Universidade de Varsóvia, onde criou a área de Estudos Portugueses e Brasileiros.

Luiza Lobo

Prof^ª de Teoria Literária e Literatura Comparada da UFRJ. Autora de *Crítica sem juízo*, 1993, e do conto *Estranha aparição*, 2000, além de vários outros livros e traduções literárias.

Maria Angélica Guimarães Lopes

Prof^ª de Português e Literatura Comparada da Univ. South Carolina, EUA. Editora do conto brasileiro no “Handbook of Latin American Studies”.

Rubens Edson Alves Pereira

Doutor em Literatura Brasileira, PUC-Rio. Prof. de Teoria da Literatura e Coord. do Progr. de Pós-Grad. em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS – Univ. Estadual de Feira de Santana, Bahia.

Elvya Shirley Ribeiro Pereira

Doutora em Literatura Brasileira, PUC-Rio. Prof^ª titular de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia.

Sandra Jatahy Pesavento

Historiadora, Prof^ª titular de História do Brasil da UFRGS, pesquisadora 1A do CNPq, Coordenadora do Grupo Internacional Clópe, de História e Literatura.

Gerhild Reisner

Prof^ª de Estudos Brasileiros na Univ. de Salzburg, Áustria. Áreas de pesquisa: ficção brasileira contemporânea, música e moderna poesia brasileira, literatura e cinema.

Mônica Raisa Schpun

Doutora em História pela Universidade de Paris VII, pesquisadora do Centro di Studi e Ricerca Donne e Differenze die Genere (Universidade de Milão) e do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu (UNICAMP).

Roberto Vecchi

Prof. associado de literaturas portuguesa e brasileira na Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Bolonha (Itália). Membro do grupo de pesquisa euro-brasileiro “Clópe – História e literatura”.

Ivete Walty

Prof^ª do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas; prof^ª aposentada da Faculdade de Letras da UFMG; doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

Zinka Ziebell-Wendt

Prof^ª de Português das Universidades Livre de Berlim e Bremen. Doutorado: *Relatos quinhentistas sobre o Brasil*. Autora de vários ensaios publicados.

Identidade nacional, regional, étnica, de gênero, identidades múltiplas, fronteiras múltiplas. Fronteiras da Nação, fronteiras da região, fronteiras do poder, fronteiras do conhecimento, fronteiras simbólicas. Essas diversas dimensões, multifacetadas e complexas são analisadas aqui caso a caso, configuradas seja no esforço de historiadores e ficcionistas e artistas para construir um imaginário da identidade brasileira, em propor soluções para a chamada "integração nacional", mas também, volta e meia, mesmo entre os mais nacionalistas e regionalistas, em apontar fraturas e conflitos, desmentindo a identidade e a integração harmônicas que disfarçam a exclusão e a segregação dos mais fracos e dos mais pobres, dos diferentes do padrão definidor da identidade defendida. Tudo isso é discutido neste livro, sem esquecer, o momento em que vivemos: transnacionalizante e neoliberal, para o bem e para o mal dos ainda e sempre excluídos e marginalizados na era global.

Pode-se falar em delimitação de fronteiras entre a literatura e a história? Onde fixá-las se há já algum tempo os historiadores vêm se aventurando nos domínios da vida cotidiana, vasculham usos e costumes domésticos e comunitários, revelam detalhes da intimidade, da vida sexual e das relações de gênero? Áreas antes de quase domínio privilegiado de textos ficcionais, submetidos ao olhar especializado dos críticos literários, passaram a compor o elenco de interesse dos historiadores que, em levar cada vez maiores, abandonam os grandes modelos explicativos e se detêm em recortes pequenos, reveladores de uma época, de um país, de uma identidade.

O campo temático das identidades desdobra-se em dimensões inéditas afirmando diferenças nessa época de globalização, de uniformidade que a tudo e a todos submete a um padrão comum, indiferenciado. Contudo, por mais contraditório e desconcertante que possa parecer, é exatamente em meio a essa indiferenciação que as diversas etnias e grupos nacionais têm mostrado uma vontade obsessiva de fixar a diferença em uma identidade própria. É nesse campo de "desejo" de diferença que os trabalhos desta coletânea se inserem.

ISBN 85-249-0875-0



9 788524 908750



I A I
P | K

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz

CORTEZ
EDITORA